ادبستان



فتاوی رهبر معظم انقلاب اسلامی در زمینهٔ بعضی مسائل هنری

با گفتار و آثاری از:
عبدالحسین آذرنگ / آردوش بوداقیان / دکتر خدادادیان / دکتر مهدی درخشان / باقر رجبعلی / دکتر منصور رستگار / داود رشیدی
سیّد احمد سام / حسام الدین سراج / بهزاد قادری / سروش کاظمیان / دکتر روح انگیز کراچی / نصرت الله محمودزاده / رضا مهدوی
دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی و... چیستایثربی

۳۰
ماهنامه ـ خرداد ۱۳۷۱
۱۰۰ صفحه ـ ۲۵۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال سوم ـ شمارهٔ ششم (پیاپی: ۳۰) ـ خردادماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شماره بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN
The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 3, no.6, June. 1992)
Director & Editor - In - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ ادبیات داستانی: علی اصغر شیرزادی
■ سینما و تئاتر: حمیدرضا زاهدی
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.

عید غدیر خم خجسته باد



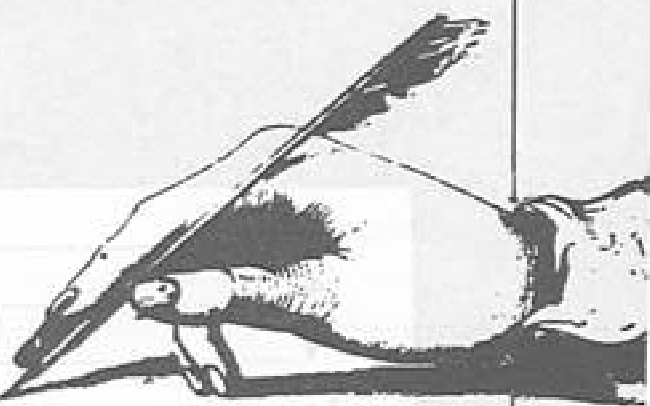
□ روی جلد: عروج
به مناسبت سومین سالگرد ارتحال حضرت امام خمینی(ره)

□ پشت جلد: در ورودی خانهٔ محلّ زندگی امام خمینی(ره)

□ داخل جلد: ازامیر یعقوبی

بسم الله الرحمن الرحیم

با خوانندگان ۴
(چهار غزل از حضرت امام خمینی «ره») ۶
جماران دلتنگ توست، چگونه سوگ تو را بسرایم؟ ۷
رهنمودهای رهبر انقلاب در دیدار با نویسندگان مجلهٔ «حوزه» ۱۰
فتاوی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی
در زمینهٔ بعضی مسائل هنری ۱۱
از خرمشهر که می‌رفتیم... .... نصرت‌الله محمودزاده ۱۳
به آمریکا توجّه کنید! .... بهزاد قادری ۱۴
معجزه .... باقر رجبعلی ۲۲
نام .... چزاره پاوزه / حمیدرضا حسین پور ۲۵
درنگی بر دوراهی جنایت و خلسه (یادداشتی بر یک کتاب) .... سیّد احمد سام ۲۶
روانشناسی و روانکاوی و نظریه‌های نقد ادبی ـ نمایشی .... دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی ۲۸
هوس آنی .... کنراد آیکن / آردوش بوداقیان ۳۶
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز .... سروش کاظمیان ۴۰
(دربارهٔ غزلی از خواجهٔ شیراز)
بر همهٔ ما واضح و مبرهن است که..! .... دکتر منصور رستگار فسایی ۴۹
غم موسیقی ایرانی تداعی خاطرات ازلی ۵۲
(گفتگو با حسام‌الدین سراج)
مقدمه‌ای بر تاریخ نگاری دورهٔ هخامنشی .... دکتر الف ـ خدادادیان ۵۵
«تئاتر حرفه‌ای» یا «حرفه‌ای‌ها در تئاتر»؟ .... داود اسماعیلی ۵۸
(گفتگویی با داود رشیدی)
تئاتر، در اندازه‌های حرفه‌ای .... محسن بیگ آقا ۶۲
(نگاهی به نمایشنامهٔ «پیروزی در شیکاگو»)
کافی نوشته‌ام که به تمام عالم ارزد .... م ـ میرزاده ۶۴
(در بارهٔ تاریخچهٔ خوشنویسی)
تاثیر سبک پیر هرات در نثر پارسی و شرح حال .... دکتر مهدی درخشان ۶۷
یکی از پیروانش
بنای تطبیق واقعیت و تعلیق! .... رضا درستکار ۷۰
به سوی یک جریان پیوسته و منسجم ۷۲
«ویم وندرس»؛ تصاویر شورانگیز .... ترجمهٔ فرمهر منجزی ۷۳
میلر و آزمون واقعیت .... جیستا یثربی ۷۶
واقعیت و تخیّل در تاریخ .... هربرت مولر / عبدالحسین آذرنگ ۸۰
سنتور و یک نگاه کلّی .... رضا مهدوی ۸۲
شعر ۸۷
زنان شاعر در هند .... دکتر روح انگیز کراچی ۹۰
اخبار فرهنگی و هنری ۹۴
شهر کتاب ۹۷



باخوانندگان...

شعر دکتر حداد عادل و یک اشتباه چاپی

دوستان ادبستانی

من پیش خودم خیال می‌کردم که شما در ادبستان، خط مرا می‌خوانید! اما حالا معلوم می‌شود که اشتباه می‌کرده‌ام. در بیتی از غزلی به نام «دلا بسوز» که از من در شماره گذشته در ادبستان چاپ شده بود، گفته بودم:

هزار قافله دل در هوای دوست روان شد
تو غافل از همه، پیکی زدل روانه نکردی

و درمجله چاپ شده بود:

«تو غافل ازهمه، اشکی زدل روانه نکردی».

امیدوارم خوانندگانی که آن غزل را خوانده و به عدم ظرافت تعبیر اخیر نیز توجه کرده‌اند این توضیح را هم بخوانند.

با احترام ـ غلامعلی حداد عادل

پیشنهادی برای بهبود وضع رشتهٔ ادبیّات فارسی دانشگاهها

گردانندگان محترم ادبستان

درد دل آن دانشجوی مشهدی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی را در دو شماره قبل این نشریه خواندم و من نیز به عنوان یك مدرس ادبیات در دانشگاههای کشور با قید به اینکه مسائل مطرح شده در آن نوشته را «عمومی» می‌دانم از این همه کم توجهی نسبت به رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دلم به درد آمد.

مثلی است قدیمی که می‌گوید «کوزه‌گر از کوزهٔ شکسته آب می‌خورد.» این مثل به ویژه در باب رشتهٔ زبان وادبیات فارسی در دانشگاههای ما مصداق تمام دارد. کشور ما به عنوان مهد زبان فارسی و کشور به اصطلاح «مونوپول» در این مورد، بخصوص در این اواخر که مسألهٔ اتحاد فرهنگی و قومی ملتهای تازه استقلال یافتهٔ آسیای میانه نیز مطرح شده و با احیای مسیر فرهنگی جادهٔ ابریشم زبان فارسی می‌رود که حلقه‌های این اتصال باشد، متأسفانه می‌بینیم که حداقل در سطح دانشگاههای کشور و برنامه‌ریزی‌های مربوط این رشته دچار نواقص کلی، و نه تنها در عمل فاقد توانائی لازم برای این مهم هستیم، بلکه اصولاً کوششی هم برای تأمین کمبودها نمی‌شود.

اگر پرسیده شود این نواقص مورد ادعا کدام است اینجانب به عنوان مدرّس این رشته عرض می‌کنم که علیرغم آمارهای امیدوارکنندهٔ تعداد دانشجویان این رشته در دانشگاههای ایران، و یا احیاناً وفور کتب ادبی چاپ شده و غیره حقیقت این است که نواقص آموزشی در تربیت محقق و مدرس در این رشته فراوان است. به جهت اجتناب از درازگویی، این نواقص را در سه مقوله خلاصه می‌کنم.

الف: نقص در برنامهٔ آموزشی این رشته
ب: کمبود منابع و امور مربوط به آن
ج: مشکل هیأت علمی این رشته در دانشگاهها

الف: تجدید برنامه و دروس دانشگاهی در طی انقلاب فرهنگی اگر برای هر رشته‌ای مفید بود برای رشته زبان و ادبیات فارسی تحول لازم را در بر نداشت، چرا که با افزودن دروس عقیدتی جدید [که لازم هم بود] از بار تخصصی دروس این رشته کاسته شد. بعلاوه تغییرات مداوم در برنامهٔ این رشته که از همان آغاز شروع شده دلیل دیگری بر تشتت در برنامه این رشته است.

به علت مجال کم این نوشته به نواقص آموزشی مربوطه به طور فهرست‌وار اشاره می‌کنم:

عدم تناسب میان دروس عمومی و اختصاصی، نهادن تأکید بر اشخاص در تاریخ ادبی، بجای تکیه روی ادوار و جریانهای عمدهٔ ادبی (فی‌المثل شعرای صوفی مسلك به اندازهٔ کافی معرفی می‌شوند ولی از مبانی عرفان و شناخت سیر آن در برنامه خبری نیست). عدم توجه کافی به مرز قدیم و جدید و در عمل انتخاب ادب قدیم ذیل عنوان عمومی «ادبیات فارسی». در مورد ادب قدیم هم چون در زمان قبل از انقلاب تنها تا دورهٔ مغول را جزء ادبیات دانسته، ندرتاً برنامه‌ها از آن تجاوز می‌نماید، و نهایت بی‌مهری کامل نسبت به ادبیات معاصر که مکان ویژه‌ای در ادبیات ما دارد.

ب: بحث از کمبود منابع در این رشته را با این مقدمه آغاز می‌کنم که دانسته نیست چرا برنامه‌ریزان منابع درسی چون به دروس رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی می‌رسند بی‌اعتنا از کنار آن گذشته و احتمالاً به این استناد می‌کنند که همهٔ کتابهای فارسی منابع این رشته است. تأسیس سازمانی برای تألیف و تدوین کتب مورد نیاز این رشته به علت وسعت مطالب و منابع مسلما کارساز نخواهد بود، بلکه تنها راه چاره غنی کردن کتابخانه‌های دانشگاهی و در این رشته بخصوص در شهرستانهاست که از فقر شدید منابع رنج می‌برند. چرا که به علت قیمت بالای کتابها دانشجو تنها از طریق کتابخانه‌ها قادر به تأمین نیاز خود است ولذا در این ارتباط نخست باید کتابهای موجود در بازار سریعا و به تعداد کافی تهیه و وارد کتابخانه شوند که مشکلی از این باب ایجاد نکنند.

تصور نابجایی وجود دارد مبنی بر این که دروس و منابع این رشته صرفاً نظری هستند. در حالی که با پیش بینی بازدیدهای علمی از مقابر شعرا و نویسندگان و محیط و محل زندگی آنها و از آن مهمتر تبدیل برخی از کلاسها به آتلیه‌های هنری و تشویق دانشجویان به خلق آثار ادبی و سپس با دعوت از هنرمندان شناخته شده به این آتلیه‌ها و تصحیح و تکمیل بواسطه آثار هنری دانشجویان، و اسباب تشویق و شکوفایی استعدادهای آنها را فراهم آوردن، از اموری است که دیدگاه غلط مذکور را خنثی می‌نماید.

از جانبی زمینهٔ تحقیق در این رشته را فراهم کردن از واجبات است. درحالی که می‌بینیم نظام آموزشی موجود در این جهت گام برنمی‌دارد. حذف پایان نامه برای دورهٔ لیسانس و اختیاری کردن برای فوق لیسانس، نمونه این کم‌توجهی به «تحقیق» است.

ج: در زمانی که تخصص گرائی از لوازم عمدهٔ پیشرفت هر رشته و فنی هست؛ معلوم نیست چرا در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی و در تربیت دکتری این رشته که نهایتاً استادان دانشگاههای کشور می‌شوند، اصرار بر این است که فارغ‌التحصیل مربوط از تمام پیشرفتهای مربوط به عروض ودستور زبان که امروزه زبانشناسی هم پیوند خورده، و همینطور سبك شناسی که سری در منطق و مترولوژی دارد و خلاصه رشته‌های وابسته، مطلع باشد و بازهم عنوان دکتری «ادبیات» را داشته باشد. مضافاً به این‌که در عمل، فارغ‌التحصیلان دکتری این رشته چه در قبل و چه بعداز فارغ‌التحصیلی عموما گرایش به یکی از رشته‌های فرعی ادبیات نشان داده و در جامعه علمی به آن تخصص شناخته می‌شوند. چه اشکالی دارد که این تخصص گرایی در قالب برنامه آموزشی و به عنوان یك «گرایش» در نظر آورده شود؟

ممکن است این ایراد گرفته شود که در این صورت ما به اندازهٔ کافی متخصص دستور یا عروض یا سبك شناسی نخواهیم داشت که دانشگاههای کشور، بخصوص شهرستانها را تامین کند. جواب این است که متخصص بودن فردی در سبك شناسی، معنی‌اش این نیست که عروض نمی‌داند یا دستور زبان نخوانده است، بلکه تخصصی فوق درحدّ «گرایش» بوده و تنها با تخصصی کردن، راه پیشرفت این رشته را گشوده‌ایم.

در پایان و نظر به مشکلات عمومی این رشته که مختصری از آن گذشت اینجانب پیشنهاد می‌کنم توسعهٔ رشته زبان و ادبیات فارسی توسعه یافته و به سه رشته زیر تقسیم شود:

۱ـ ادبیات فارسی قدیم، که محدودهٔ آن کمابیش همان چیزی است که اینك در دانشگاهها تحت عنوان ادبیات فارسی شناخته شده است.

۲ـ ادبیات فارسی معاصر، که حدود آن از مشروطیت به بعد و بویژه دوران متأخر و بعداز انقلاب اسلامی را در بر می‌گیرد.

۳ـ ادبیات فارسی تطبیقی، که ناظر بر ارتباط این ادبیات و دیگر ادبیات دنیاست و درون گرایی ادبیات

فارسی مطابق برنامه فعلی را جبران می نماید.

بمنه وکرمه
دکترعلی اکبر خان محمّدی
دانشگاه شهید بهشتی

سردوگرم دهرکشیده

در شمارهٔ ۲۳ ادبستان آقای ذوالفقار رهنمای خرمی مقاله‌ای با نام «خستهٔ آفت لهاوور» نوشته بودند. از آنجا که دیرگاهی است نام مسعود سعد در مجلات ما، یادآوری نداشته است سعیشان مشکور است اما در نوشتهٔ ایشان نحله‌هایی از قصور راه یافته بود که نگارنده را واداشت به اختصار نکاتی را گوشزد نماید و پیشنهادی را مطرح کند.

۱ـ اولین شرط تحقیق بهره یابی محقق از آخرین یافته‌هاست و این مهم بویژه در ادب فارسی حائز اهمیت فراوان است. چه بسا موضوعی سالها به شاعر یا نویسنده‌ای منسوب بوده است و با پیدایی مدرکی جدید در صحت انتساب آن شك ایجادشده است و آن مطلب به صلاح بازآمده است.

۲ـ دیوان مسعود سعد در سال ۱۳۱۸ شمسی توسط مرحوم رشید یاسمی تصحیح شده است که نظر آن مرحوم در مورد این تصحیح چنین است: «نسخهٔ دیوان اگرچه به مراتب بهتر از سابق شد ولی به صحتی که مطلوب من بود نرسید... و در هر مورد در پی نسخهٔ قدیمی می گشتم هرچه از آنرو به اصلاح می پیوست وارد می کردم و هرچه می‌ماند باقی می گذاشتم تا باز نسخهٔ دیگری به مدد برسد... باری دیوان در این حال بود که روزی آنرا از من گرفتند و روز دیگر به چاپخانه سپردند.»[1] نمونه‌هایی از نادرستی‌های این چاپ در مقدمهٔ آقای دکتر نوریان بر چاپ دیوان مسعود سعد آمده است.

۳ـ شادروان دکتر حسین لسان ابتدا در سال ۱۳۶۴ و سپس در سال ۱۳۶۸ (با اصلاحات) گزیده‌ای از اشعار مسعود سعد بوسیله انتشارات علمی و فرهنگی ترتیب داده اند و در مقدمه (صفحه بیست و هشت) گفته است: «گزیده‌ای که اینك پیش چشم دارید از روی همان چاپ مرحوم رشید یاسمی فراهم شده است...»

۴ـ دیوان مسعود سعد در سال ۱۳۶۴ به وسیلهٔ استاد گرامی آقای دکتر مهدی نوریان با مقابله کردن هفت نسخه خطی و چاپی توسط انتشارات کمال اصفهان تصحیح انتقادی شده است و آن بیت‌هایی که به نظر دکتر حسین لسان معنی محصلی ندارند با تدقیق استاد نوریان محك خورده است و صورت صحیح آنها زینت بخش دیوان شده است.

۵ـ گزیدهٔ اشعار مسعود سعد در سال ۱۳۶۲ بوسیلهٔ آقای دکتر نوریان از روی همان متن مصحح خودشان توسط انتشارات کمال اصفهان منتشر شده است که در پایان همین مقاله معرفی خواهدشد.

نویسندهٔ «خستهٔ آفت لهاوور» با استفاده از دیوان رشید یاسمی و گزیدهٔ لسان مرتکب اشتباهاتی شده است که باز نموده می شود.[2]

الف ـ در صفحهٔ ۵۹ ستون دوم به نقل از چهار مقاله در مورد زندانی شدن مسعود سعد می نویسند: «صاحب غرض قصه به سلطان ابراهیم برداشت که پسر او سیف الدوله...» این مطلب با دیوان شاعر تناقض دارد. زنده یاد مجتبی مینوی در بارهٔ صحت و سقم روایات تاریخی چهار مقاله می فرماید:

«چهار مقاله کتابی است به کلی بی اعتبار و گمراه کننده... و بیش از دویست غلط تاریخی دارد، و هرچه در هر باب گفته است باید خالی از حقیقت تلقی شود مگر اینکه از مآخذ دیگر تأیید شود.»

مسعود خود به صراحت اشاره می کند که زندانی شدن او در هنگام حکمرانی سیف الدوله محمود اتفاق افتاده است در قصیده‌ای به مطلع «دوش تا صبحدم همه شب من عرضه می کرده ام سپاه سخن» می گوید:

خط موهوم شد زباریکی
اندرین حبس فکرت روشن...
راست گردد سپهر کژ رفتار
رام گردد زمانهٔ توسن
گر بخواهد خدایگان جهان
شاه محمود شهریار زمن[3]

ب ـ در صفحهٔ ۵۹ ستون دوم پاراگراف سوم مرقوم فرموده اند: «نکته جالب اینجاست که مسعود سعد هم در آغاز گرفتاری و نیز در پایان حبس‌ها پیوسته خود را وفادار به شاه معرفی کرده است» و در همان صفحه ستون سوم پاراگراف پنجم نوشته اند: «غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان نیز نوعاً پادشاهانی جبار، ستمگر و ضدشیعه بوده‌اند. روح عناد و دشمنی با خلافت بغداد و یا روح مبارزه جویی با حکومتهای محلی در اشعار مسعود سعد یافت نمی شود» و ادامه می دهند: «ولی در باره ای اشعار خود (مسعود سعد) از عدم اجرای احکام اسلام سخن سرداده است» و در پایان پاراگراف آورده اند: «مسعود سعد سلمان ادعا دارد که غیر از شخص او کس دیگری چنین سخنانی نمی گوید» و عجیب تر این که «در هر صورت شاهد و گواه حبس و بند مسعود سعد چنین سخنان و اندیشه هایی بوده است» جا دارد برای ایراد نظرات و حکم‌های جزمی در دیوان مسعود سعد تأمل بیشتری می شد تا تناقضاتی چنین آشکار تولد نمی یافت.

ج ـ در مورد نفوذ اصطلاحات نجومی در دیوان مسعود بی مناسبت نبود اگر اشاره می شد که وی مدتی با منجمی بهرامی نام هم بند بوده است و نجوم را احتمالا از او فرا گرفته است.

د ـ در صفحهٔ ۵۹ پاراگراف سوم به نقل از تذکره‌ها می نویسند: «تذکره‌ها به استاد سخن مسعود از ابوالفرج رونی نام برده اند که معلوم نیست چه کسی باشد؟!»

پیشنهاد:

با توجه به اینکه در دانشکده‌های ادبیات دانشجویان با انتخاب دو واحد درسی اشعار مسعود سعد می‌باید با این شاعر آشنا شوند لازم است برای آموزش این واحد از کتابی منقّح استفاده شود. این بنده پیشنهاد می کند با فراهم آوردن اسباب تجدید بهترین چاپ اشعار مسعود سعد خدمتی فرهنگی ارائه شودتادانشجویان زبان وادبیات فارسی بیش ازاین در انتخاب متن شایسته در مضیقه نباشند. انشاءالله

محمود صلواتی ـ مدرس دانشگاه آزاد اسلامی
تویسرکان

پانوشتها:

۱ ـ به نقل از مقدمهٔ دیوان مسعود سعد تصحیح دکتر نوریان صفحات (ده و یازده)

۲ ـ در این موارد از نقد گزیده اشعار مسعود سعد بوسیله دکتر نوریان در نشر دانش، سال ششم، شمارهٔ دوم سود برده ام.

۳ ـ دیوان مسعود سعد چاپ رشید یاسمی صص (۳۹۴ و ۳۹۳)

* تذکر و تصحیح چند اشتباه لفظی توسط یک خواننده پاکستانی

جناب آقای سیداحمد سام

السلام علیکم و رحمةالله و برکاته.

امیدوارم همیشه سلامت و خوش و خرم باشید. من مجله شما را به نام «ادبستان» دیدم و خواندم و بسیار شاد شدم. این مجله خوب زیبا و شیرین و خواندنی است و مطالب گوناگون و تصاویر دل پذیر دارد و برای خوانندگان، مخصوصاً مردم خارج از کشور شما خیلی مفید می‌باشد.

بدین جهت من از شما بسیار سپاس گزار می‌باشم.

در مجلهٔ ادبستان سال دوم، شماره یازدهم (شماره پیاپی ۲۳) (ص ـ ۷۰) یك افسانهٔ هندی تحت عنوان «سربازها» ترجمه شده از زبان انگلیسی است. این ترجمه خوب است ولی ظاهراً چند اشتباه لفظی در آن موجود است که ذیلا یادآور می‌شوم:

املای مجله شما	املای اصلی دراردو
۱ـ کریشان چاندر (ص ـ ۷۰)	کرشن چندر
۲ ـ شکالا (ص ـ ۷۰)	چکلاله
۳ ـ یلوم (ص ـ ۷۰)	جهلم
۴ ـ بتا (ص ـ ۷۰)	بهته
۵ ـ آتا (ص ـ ۷۱)	آنه
۶ ـ لهاوور (ص ـ ۵۸)	لاهور

آرزومندم، جناب عالی، از تذکرات این بنده حقیر ناراحت نشوید و قلباً از شما سپاس گزاری می کنم. بازهم یادآوری می کنم که مجله «ادبستان» یك نشریه اهم و ارزشمند ادبی و تاریخی و فرهنگی می‌باشد و برای ترقی فرهنگی علوم ادبی و هنرها و فنون اسلامی بسیار سودمند است. از خداوند یگانه ویکتا می‌خواهم که این مجله همیشه نور علم و آگهی را عام کند.

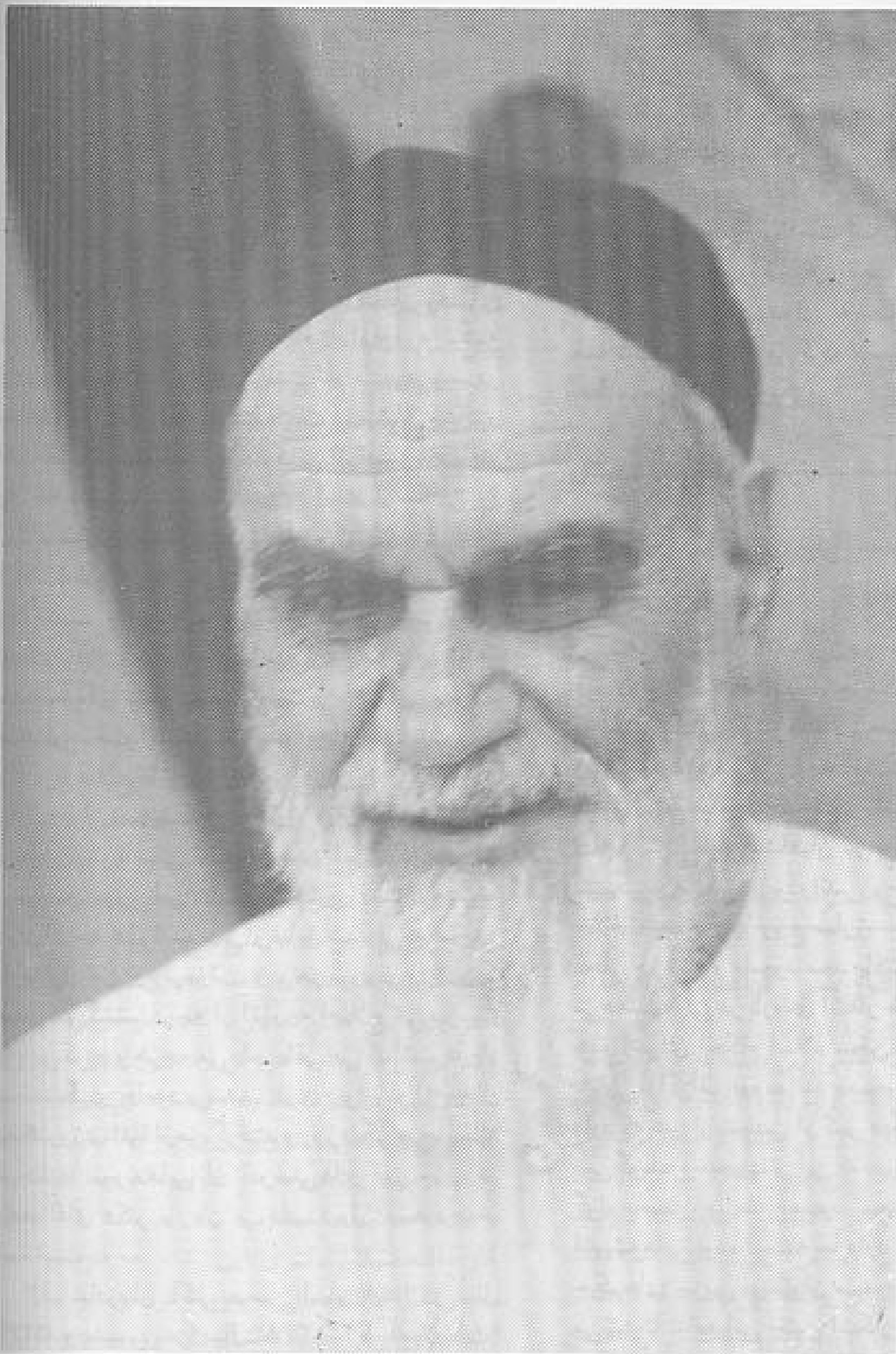
والسلام نیازمند شما محمد عطاءالله خان اسلام آبادی

اسلام آباد ـ پاکستان

■ آقای محمد عطاءالله خان اسلام آبادی

نه تنها از تذکرات بجا و دقیق شما ناراحت نشدیم، بلکه نامهٔ شما باعث خوشحالی ادبستانیها شد. خوشحال از این جهت که ادبستان در کشور دوست و برادرمان و در میان ملت شریف ومسلمان پاکستان نیز خوانندگان صاحب نظر و نکته سنجی دارد. بسیار خوشحال خواهیم شد اگر آثار باارزشی از نویسندگان معاصر و شعرای پارسی زبان پاکستان برای چاپ در مجله خودتان ارسال کنید. نامه‌تان را چاپ کردیم تا اشکالات و اشتباهات ترجمهٔ قصهٔ کرشن چندر نیز برطرف شده باشد.

جماران دلتنگ توست؛ چه‌سان داغ تورا بسرایم؟



● عکس از محسن رفیع‌نژاد

اشاره

کتاب «فرائدالقصائد فی الخمینی القائد»* حاوی اشعاری از شاعران عرب است. این کتاب که گزینه‌ای ازشعرهای فراوانی است که در مدح یا رثای امام راحل سروده شده، ازسوی انتشارات دارالمختارات العربیه درسال ۱۹۹۱ میلادی (۱۴۱۲ هجری قمری) در دمشق و بیروت منتشر شده است، این اشعار به همت «محمدعبدالرحیم» گردآوری و تنظیم شده و جناب شیخ محمد شریعتی رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی در دمشق مقدمه‌ای وافی بر آن نگاشته است. کتاب شامل ۲۴ قصیده از ۲۴ شاعر عرب است و مجله ادبستان به مناسبت سالروز رحلت حضرت امام (ره) و به منظور آشنایی خوانندگان علاقه‌مند به شعر و ادبیات، با سروده های دیگران دربارهٔ حضرت امام بخشهایی ازچند شعر این دفتر را انتخاب و به دست ترجمه و چاپ سپرده است.

* گوهرهای بی‌همتای شعر، در وصف امام خمینی، رهبر.

● جماران دلتنگ توست

اسماعیل خلیل ابوصالح

اوج اندوه آدمی گریه است
آیا مرثیه، عطش ما را
فرو خواهد نشاند؟
در گرد بقعه‌ات
هزاران هزار به طواف ایستادند
و جای اشك
از دیده خون جاری بود
در رثای تو چه بگویم
با این جامهٔ اندوه زده و بیمار؟
چه سان داغ تو را بسرایم
حال که واژگانم
جامگانشان نشان سوگواری‌ست؟
چه سرودی در سوگ تو کنم
و آنکه، بیشتر، شاعران
در مدح تو
حیران مانده بودند؟
سرورم!
تو چون بامدادان
از جماران
سر برمی‌آوردی
و خشکسالی‌ها
سبزسالی می‌شد.

سرورم!
اینك جماران دلتنگ توست
واژگان من
در توصیف تو
سکندری خورد گانند.
تو، دریا بودی
و هزاران هزار، خیزابهای تو.
تو، کوه قامت بودی
و چه گردبادها
در پای تو
از پای درآمدند.
به زعم مرگ،
تو را چون طوماری
درهم پیچیده
اما تو،
کتابی هستی
که واژگانش سرخم نمی کنند.
دروغ گفته است مرگ
که یارایش نیست
کسی را
که آسمان جاویدش ساخته
در خود پنهان کند؟

● در کنگره‌ای سبز / دکتر محمود عیسی

یاد تو
آتشی در دل ما
و عشقی است
سرسبز و گرانسال
باغ‌وار
نشسته بر مژگان ما.
در تو
اندیشه ما
سرگردان
و دستخوش هزار پندار
و سینه آغشته دلتنگی.
در فراق تو
شب، ردای خویش
بر تن تهران انداخت
و تهران
گریان جست و جو می کرد
دلاوری را
که از اندیشه‌اش گذر داشت
تهران
شب زنده‌داری را
می کاوید
که ایمان بر پیشانی‌اش



تو یك ملت بودی / یوسف عباس

بر تو گریه کنم
یا بر زندگان؟
اشك بگریم یا خون؟
تو یك ملت بودی
در یك نفر
یا نه
تو یك نفر بودی
به حجم یك ملت.
تو، در دلهای مؤمنان
آتشی افروختی
که هیچ آبی، خاموش نمی گرداندش
سریر تو را
ملائك برداشتند
که تو را دادار
از میان خلق برگزیده بود
یارانم
مرا گفتند:
آیا امام را مرثیه نمی گویی؟
گفتم:
مرثیه‌های من
دربرابر کوه عظمت او
حتی کاه نیست
و اگر تمام ستارگان را
در شعر بسرایم
سروده‌ام ناتوان خواهد بود.
آنگاه گفتند:
شعر ازتو ملال گرفت،
مرثیه‌ای بگو!
و من گفتم:
مرثیه برای کسی است
که دیگر در میان نباشد
اما، امام
در دل مبارزان
زنده است.

بوسه نشانده بود
و پیشانی‌اش
ستاره باران بود.
من او را می‌دیدم
در کاروان روشنایی‌ها
دست در دست فرشته‌ها
می کوچید
به سمت بهشت
گام برمی‌داشت
و درخت سدر
در خوشامد گویی‌اش
سر به افلاك برداشته بود.
او، با روزگاران باقی‌ست
و لبخندش سوسوزنان
در افق
چون کتابی درخشان است.
او با روزگاران باقی‌ست
و چشمان رویاها
در آب و سبزه و گیاه
موج می‌اندازد.
او بر کنگره‌ای سبز نشسته است
ای امت حزب‌الله
روح الله!

روح خدا و ابدیت

عبدالمهدی فضل‌الله

اشکهایت را برگیر
دیگر نه اندوه و
نه دلتنگی
بر لبها نیایشی
مدام است
و فرشته‌ها
صف آراسته‌اند.
در چشمها
بارقه‌ای
از کنجهای شراره است
بارقه‌ای
که اگر اشکی بر آن افشانی
زبانه می گیرد
سفر جامگانم را
در سایه سار بهشت او
در افکنده بودم
و زخمهایم
سبز بودند
و با پوست تنم شکوفایی!
بارگرانم را
بر دوش خود داشتم
و از یار و دیار دل کنده.
غریب بودم و
غربتم جان پناهم بود
و با پوست خونینم الفت و خوگیری.
آنگاه
دستی زخمهایم را سترد
و غبار راه را
از پیشانی‌ام زدود
در بالهایم شوقی گر گرفت
هزار برهوت را گذر کردم
نه فاصله‌ها
و نه یخبندانها
بازم نمی‌داشتند.
باقلم
که عصای من بود
و دلم، که دفترم
با جگری سوخته
بر بال عشق
به دیدار آمدم.
به جایگاهی
که دوبالا بلند
روح خدا
و
ابدیت
توامان نشسته‌اند.
آه،
تو، که از سفر نودسالگی
سرخم نکرده‌ای
تو، از حیدر مدد گرفته‌ای
ابومصطفی!
مرا ببخش
که جامه‌ام
آغشته در اندوه است.

دنیا در محراب تو نماز می‌گزارد / استاد رهی عجمی

در خلسه نشسته‌ام
که من سرمست عشقم
نه از شراب انگور
که با فیض تو
سایه‌ها در شادی‌اند
کشتی شعرهای مرا
در دریای اندیشه‌ام
الهام تو ناخداست
اگر عمری فخر و پیروزی را
در هم بفشرم
و واژگانم را
با گوهر و طلا خمیر کنم
و اگر شعرهایم را
در هزاران دفتر بینبارم
از شرمساری‌شان
شانه‌های شعر به لرزه درخواهد شد.
ای آیت خدا
ای نشان سرافرازی ما
تو حسین (ع) این روزگارانی
تو
بر پیشانی روزگار
مملکتی را برپا داشته‌ای
که جولانگاه صلح
در سینه‌ای فراخ است.
سربلندی تو را
به کوه مانند کرده‌اند
و آنکه
اگر پژواک تو
به مژگان بلندترین قله‌ها
نازل می‌شد،
کوهها به خود می‌بالیدند.
ای آیت خدا
تو به من آموختی
که بر شانه‌های دار بنشینم
و با خشم خودم
مرگ را بترسانم.
ای آیت خدا
درمحراب تو
دنیا به نماز می‌ایستاد
و زانوان هستی
در بلاها
از تو مدد می‌گرفت.

روح ما ارزانی تو / ابراهیم الجواد

سیمای تو
یا زبانت فصیح‌تر
پژواک صدای تو
یا قلمت رساتر؟
ای آنکه نشان وفاداری
ویژگی سیمای تو بود
و در شعور ما جریان می‌یافت.
روشنی
از پیشانی تو می‌تابید
و تپشهای قلب تو
زرهی از تقوا بر تن داشت.
تو، ملتی را
به بیداری رساندی
و آواز جهاد را
بر لبانش نشاندی
شمیمی
از راز روح خود
ارزانی‌شان کردی
که روح تو یك صراحی
از شمیم ملکوت بود
فریاد می کردی
که ننگ را
از پیشانی قدس بزدایند
صدای رسای تو
حق گویان،
و بیمی درش راه نداشت.
روح ما
ارزانی تو بود
ـ اگر بهایی داشت ـ
تو را شوق دیدار
ـ مولا سرشار کرده بود.
اینك
بیرقهای ما سیاهند
جگرهایمان زخمی
دلهایمان زخمی
و روح ما گسسته است.



آیت خدا

کوثر شاهین

چشمه‌های چشم
سرریز شده‌اند
برای کسی که اگر نبود
هدایت، گستره‌ای نداشت
و آسمان
ستونهایش
استوار نمی‌شد.
دستهای تو
هر گرانی را
ارزانی می‌داشت
ای آیت خدا
که بنام خدا
ملتها را به رهایی رساندی.
واژگان من
تو را مرثیه می گویند
واژگانم
که داغدارند
ببین چه سان
اشکهایم سرازیر
و گداخته‌اند!
مرگ حق است
ای امام!
اما چه کنم دلم طاقت ندارد.
خاك، طهارت یافت
که پیکری طاهر را
«تقوا» را
پاکیزگی
و وفا را
در آغوش گرفت.
آه
ای شبان دوشنبه
از تو جدا شد
آنکه قشونها را
به لرزه می‌افکند
یکه سواری دلیر
از نسل طه
از نسل ذوالفقار
ای آیت خدا
که بخشش، شیوه توست
آیا راهی هست
تا شعرهای من
حرفهایی طهور شوند
تا دست دراز کنم
و رحمتی بخواهم؟

چهارغزل از حضرت امام خمینی (ره)

غم هجر

ساقی به روی من درِ میخانه بازکن
از درس و بحث و زهد ریایی نیاز کن

تاری ز زلف خم خم خود در رهم بنه
فارغ زعلم و مسجد و درس و نماز کن

داوود وار نغمه زنان ساغری بیار
غافل ز دردجاه و نشیب و فراز کن

برچین حجاب از رخ زیبا و زلف یار
بیگانه‌ام زکعبه و ملك حجاز کن

لبریز کن از آن می صافی سبوی من
دل از صفا به سوی بت ترکتاز کن

بیچاره گشته‌ام زغم هجر روی دوست
دعوت مرا به جام می چاره ساز کن

۶۷/۱۱/۲۸

دیار دلدار

کورکورانه به میخانه مرو ای هشیار
خانه عشق بود جامهٔ تزویر برآر

عاشقانند در آن خانه همه بی‌سر و پا
سروپایی اگرت هست در آن پا نگذار

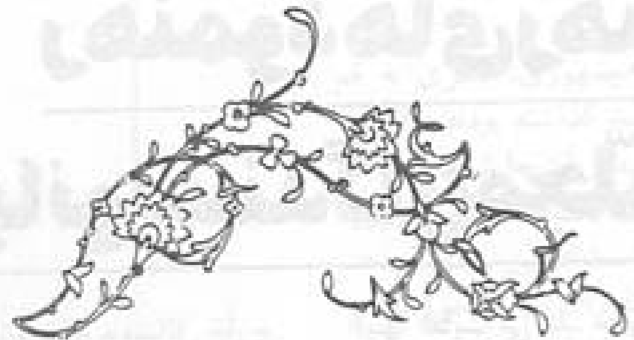
تو که دلبستهٔ تسبیحی و وابستهٔ دیر
ساغر باده از آن میکده امید مدار

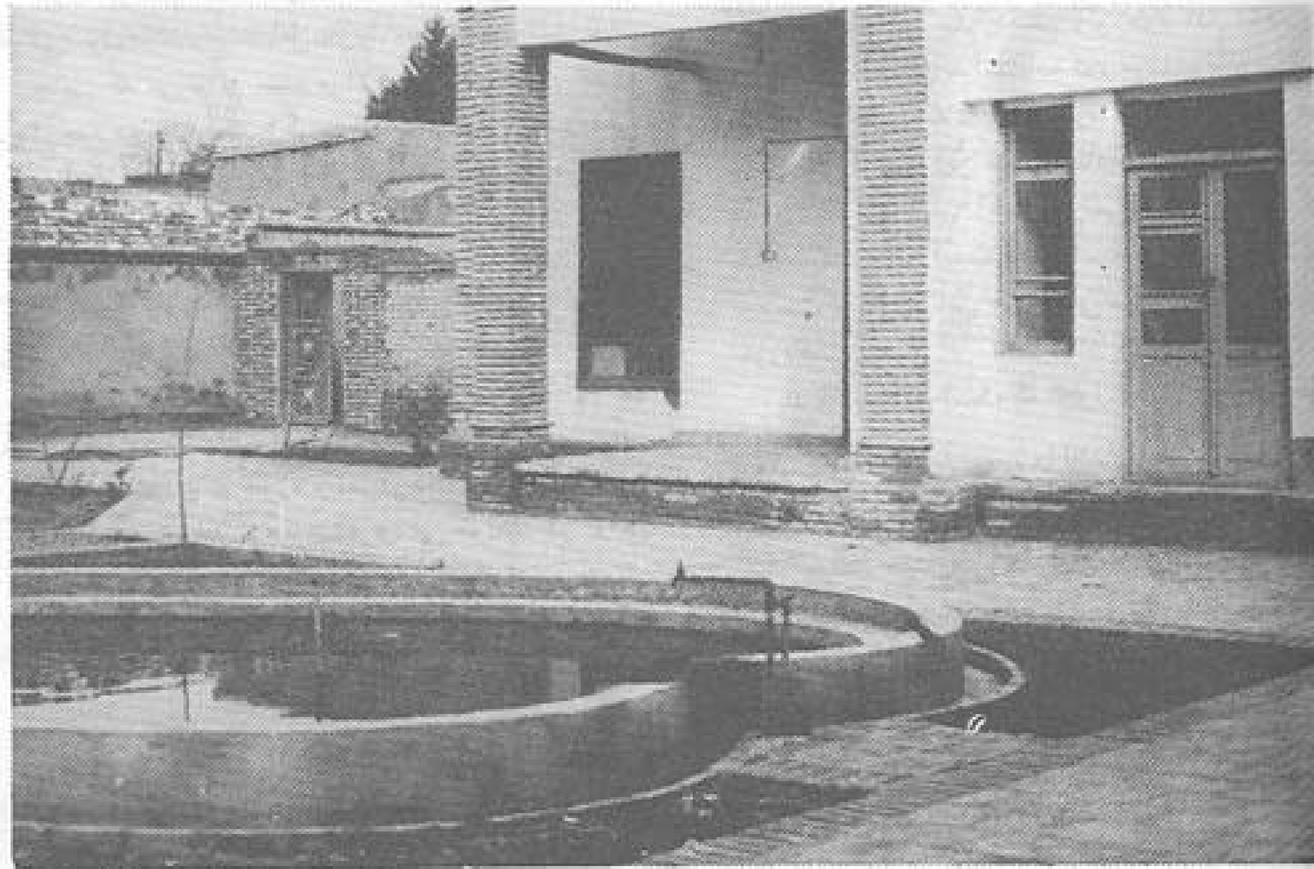
پاره کن سبحه و بشکن درِ این دیرِ خراب
گر که خواهی شوی آگاه زسرّالاسرار

گرنداری سرعشاق و ندانی ره عشق
سرخود گیر و ره عشق به رهوار سپار

بازکن این قفس و پاره کن این دام از پای
پرزنان، پرده دران، رو به دیار دلدار

تیرماه ۱۳۶۶





دلدادهٔ میخانه

مازادهٔ عشقیم و پسر خواندهٔ جامیم
در مستی و جان بازی دلدار تمامیم

دلدادهٔ میخانه و قربانی شربیم
در بارگه پیرمغان پیر غلامیم

هم بستر دلدار و زهجرش به عذابیم
در وصل غریقیم و به هجرانِ مدامیم

بی‌رنگ و نوائیم ولی بستهٔ رنگیم
بی‌نام و نشانیم و همی در پی نامیم

با صوفی و با عارف و درویش به جنگیم
برخاش گر فلسفه و علم کلامیم

از مدرسه مهجور و زمخلوق کناریم
مطرود خردپیشه و منفور عوامیم

با هستی و هستی طلبان پشت به پشتیم
با نیستی از روز ازل گام به گامیم

خرداد ۶۶

غمزهٔ دوست

جز سر کوی تو ای دوست ندارم جایی
در سرم نیست بجز خاك درت سودایی

بر درِ میکده و بتکده و مسجد و دیر
سجده آرم که تو شاید نظری بنمایی

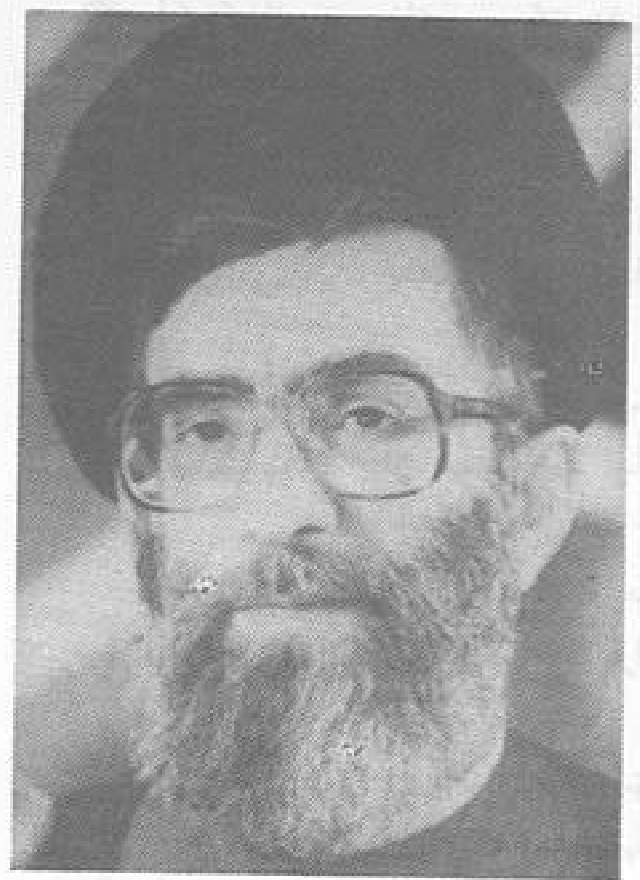
مشکلی حل نشد از مدرسه و صحبت شیخ
غمزه‌ای تا گره از مشکل ما بگشایی

این همه ما و منی صوفی درویش نمود
جلوه‌ای تا من و ما را زدلم بزدایی

نیستم، نیست، که هستی همه در نیستی است
هیچم و هیچ که در هیچ نظر فرمایی

پی هرکس شدم از اهل دل و حال و طرب
نشنیدم طرب از شاهد بزم آرایی

عاکف درگه آن پرده نشینم شب و روز
تا به یك غمزه او قطره شود دریایی



رهنمودهای رهبر انقلاب

در دیدار با نویسندگان مجلهٔ «حوزه»

عرض کنم که: مجلّه، الحمدلله، خوب است. یعنی یك چیز خوبی در این مجلّه هست و آن، حس اعتماد به نف... و نوآوری است که از اوّل، در مجلّه مشهود بود. الآن هم، الحمدلله، هست. این، بایستی حفظ بشود. یعنی هرچیز نوی که امروز نو باشد، چند سال دیگر این نو نیست. بایستی اقتضای نو بودن را در هر زمانی پیدا کرد. باید گروهی، مثل گروههای طرح و برنامه که در واحدهای بزرگ و مجتمعهای بزرگ هستند باشد. در ارتش، فرض کنید، اداره‌ای است. ادارهٔ پنجم. این ادارهٔ پنجم، کارش این است که هر روز، نگاه کند ببیند این ترکیب و قالب که وجود دارد، کجایش کم است، کجایش زیاد. ممکن است امروز، همه چیز کامل باشد، کم و زیاد نباشد. فردا به همین که نگاه کنیم ببینیم این قسمت کج است، یا این خطی که این جوری کشیده شده است، باید انحنایش کمتر یا بیشتر بشود.

طرح و برنامه، باید در مجلّه (که شاید هم داشته باشید) دائم در فکر نوآوری، برحسب اقتضاء، باشد.

نوآوری، به خودی خود، یك ارزش نیست. نوآوری برحسب اقتضائات ارزش است. فی نفسه، نوآوری ارزش نیست. چیز نوی بیاوریم که خوب نباشد، چیز خوبی نیست.

بدعت، نوآوری است و بد است. در شرع مقدّس اسلام، بدعت، بد است. باید ابتکاراتی، براساس نیازها و اقتضائات، وجود داشته باشد.

این را شما شامل همه چیز بدانید: طرح مجلّه، صفحه‌بندی مجلّه. (صفحه‌بندی خوب است. من در صفحه‌بندی این هیچ اشکالی ندارم. یعنی صفحه‌بندی مدرن و زیبایی است، ولی در عین حال، کدام چیز زیبایی است که زیباتر نشود.) حتی عدد حروف، رقم حروف، یعنی فرم حروف، قالبها و بزرگ کردن حروف و تیتر بندی حروف و... بعد سراغ تقسیم‌بندی و توزیع مطالب. حالا شما فرض بفرمایید توزیع مطالبتان، بین حوزه وسائل عمومی، درچه حدّی است. بالاخره یك معیاری دارید که چگونه توزیع کنید مسائل را. مسائل حوزه چقدر باشد، مسائل خارج حوزه و غیر حوزه چقدر باشد. خوب، این قابل تجدید نظر است. یعنی هر وقتی انسان می‌تواند روی این تجدید نظر کند. بنابراین، یك نکته همین نو به نو کردن و روز به روز نوآوری و ابتکار است.

دربارهٔ مسائل حوزه، قبل از این که به مسائل خارج حوزه برسیم. البته سرمقاله‌ها و مسائلی که نوشته می‌شود، در خارج مسائل حوزه، خوب است البته تا آن جایی که می‌توانم ببینم و الآن در ذهن دارم. حوزه موجود متحوّلی است؛ گرچه تحولش خیلی کند و بطیئ و ناسازگار با ضرورت و اقتضاست. لکن، به هرحال، دارد تحوّل پیدا می‌کند.

یقیناً، حوزهٔ امروز، با حوزهٔ اوّل انقلاب، حتی دو ـ سه سال اوّل انقلاب، یکسان نیست. الآن، ارزشهایی در حوزه مطرح است که آن روز، مطرح نبود. شاید این ارزشها، ارزشهای واقعی باشد. مثلاً فرض کنید مسأله نظام بخشیدن به حوزه و تمرکز دادن به اداره حوزه، تحوّل حوزوی، توجّه بیشتری می‌خواهد. در اوایل انقلاب، اصلاً، طلاب یادشان نبود که یك چنین چیزی لازم دارند. فرصت خوبی را در این ۱۰ـ۱۲ سال، تقریباً، از دست داده ایم. فرصت حضور امام را. ما باید در زمان حضور امام، از آن فرصت، به نحوی استفاده می‌کردیم که نشد. (ما که می‌گویم، یعنی طلبه‌ها و عناصر علاقه‌مند به مسائل حوزه) هرکسی جوری گرفتار بوده است. بعضی در دولت، بعضی در مبارزات، بعضی در مسائل گوناگون دیگر. این فرصت، از دست رفت. نباید بیشتر از این برود. الآن من می‌بینم از درخواستهایی که سراغ ما می‌آید، چیزهایی که از ما می‌خواهند، طلبه‌ها، فضلا، حتی بعضی از فضلای قم، از آنانی که شاید آدم اگر اسمشان را بیاورد، کسی باور نکند که این درد را دارند. اینان گاهی اوقات می‌آیند و شکوه می‌کنند از مسائل حوزه و ابراز علاقه می‌کنند که دستی باید کاری بکند. خوب، این نشاندهندهٔ درخواست است. واقعاً ما باید بفهمیم مشکل حوزه چیست. این، احتیاج به نوعی نگرش دقیق، پخته و همه جانبه دارد. من سالها ازحوزه منفك هستم. مسائل عمومی حوزه را شما می‌دانید. مسائل ریزی است که، بلاشك، من نمی‌دانم. کسی که درحوزه زندگی می‌کند، به قول عربها: «یعیش الحوزه» این مسائل را می‌فهمد.

مسائل حوزه را (آنچه که باید انجام بگیرد) باید بدانیم. نظرات خوبی هم هست. بچه‌های مشهدی خودمان، بعضی‌ها پیش ما می‌آیند و می‌روند. گاهی اوقات نامه می‌دهند. چیزهایی می‌نویسند. حرفهای خوب، حرفهای بکر در کارشان وجود دارد. خوب، اینها کفایت می‌کند. حقیقتاً کافی است برای کسی که بخواهد کاری برای حوزه بکند توی همین نظرات، می‌تواند اینها را پیدا بکند. ولو خود آدم ابتکاری نداشته باشد می‌تواند استفاده کند. من استفاده می‌کنم از این نظرهایی که داده می‌شود. شاید خود آنان هم خیال نمی‌کنند ما این قدر استفاده کنیم. فکر می‌کنند که به نظرات آنان اعتنایی نمی‌شود، درحالی که حقیقت قضیه این است که من استفاده می‌کنم و چیزی به دست می‌آورم. این چیز خیلی مهمی است در زمینه حوزه‌ها.

یك مسأله این است که تحوّل مطلوب و آن هیکل مطلوب را که برای حوزه‌ها لازم ولو ایده آلی به نظر برسد، بگذارید برسد. اگر ایده آلها نباشند، حرکت کند خواهد شد. یعنی مقداری از ایده آلهای دست نیافتنی به واقعیت، همواره باید در نظر ما باشد. اگر ما چنانچه قهرمانی نداشته باشیم، سازندگی نخواهیم داشت. فلسفه امام هم این است. وجود امام، در تفکرات کلامی ما اینست. امام، آن مثل اعلی که ما را می‌کشد به آن سمت. مثل آن عقابهایی که چیزی بالای سرشان می‌بینند، دائم پر می‌زنند تا برسند به آن. ممکن است هیچ وقت به آن نرسند. ولی آن باید باشد. همان مرکز دست نیافتنی است تا ما این حرکت را با شور و شوق انجام دهیم.

بنابراین، ایده آلها را تحمل کنیم. آن مقداری که واقعیت است، جوری برخورد کنیم و آن مقداری که دور از واقعیّت است، جور دیگر برخورد کنیم.

یك بخش از مسائل حوزه اینهاست. بخش دیگر، خلاءهای فکری آنهاست.

من نمی‌دانم این مباحث: تفسیر، عقاید، سیاسی و همین‌هایی که در مجلّه حوزه هست، آیا شما با آماری به اینها می‌رسید که الآن در حوزه مورد نیاز است. یعنی طلبه برای منبر خودش، برای قرار گرفتن در جایگاه سیاسی خودش، حتی برای درون خودش به این مسأله احتیاج دارد یا نه. روزی هست که ما باید اثبات توحید بکنیم، اثبات نبوّت بکنیم. یك روز هست که بایستی دربارهٔ عدم وابستگی سیاسی بحث بکنیم. این هم الآن یك مسأله حوزه است. این جزء مسائل حوزه است.

این را شما در شمار مسائل بیرون حوزه جستجو نکنید. یعنی اگر شما نتوانید (شما که می گویم آن مجموعه‌ای است که غم مسائل طلبه ها را میخورد) طلبه‌ای را که الان درحوزه زندگی می کند و اکنون نهالی است و روزی درخت تناوری می شود، با ایمان خودش حفظ بکنید، خیلی خسارت است. این ایمان، چگونه حفظ می شود؟

گاهی ممکن است طلبه فکر بکند درگیری و مقابلهٔ تمام نشدنی که با قدرتهای بزرگ داریم، چه لزومی دارد؟

اگر این سؤال برای طلبه‌ای پیش بیاید، برای او جوابی فراهم می کنید یا نمی کنید؟ موظف هستیم جوابی فراهم بکنیم.

من در دوران ریاست جمهوری، سفری به قم داشتم. جلسهٔ پرسش و پاسخ گذاشته بودند. [انگیزه من برای تشکیل] این جلسه از آن جا شروع شد که طلبه‌ای در اهواز، به من گفت: «شما دانشگاه می روید آیا حوزه از دانشگاه کمتر است؟» این سخن در ذهنم بود تا در وقت مناسب، این کار را کردم و به حوزه آمدم. طلبه ها هم آمدند و سؤالاتی را مطرح کردند. من دیدم عجب مساله‌ای را مطرح کرد که تا آدم برخورد نکند، نمی فهمد.

خوب مامقاله می نویسیم، کتاب می نویسیم. حالا این که ما می نویسیم، اشاره کردند عمل صالح است. درست است واقعا. معنی عمل صالح همین است. عمل صالح ما یصلح للزمان. ممکن است چیزی صالح باشد برای امروز، ولی برای روز دیگر نباشد. باید این خلأ را پر کنیم، باید خلاء لحظه ها را پر کنیم. خلأ لحظه چیست؟ باید این را بررسی کنیم.

مجلّه شما باید این را بررسی کند که: امروز سؤالها در حوزه چیست. استفهامات چیست. تا براساس آن استفهامات، تکلیف خودمان را به دست بیاوریم و یك روز برویم سراغ آن. احتمال دارد یکی از آن استفهامات هم همین مسأله سیاسی باشد که ما برای جستجو کردن آن، به خارج حوزه می‌رویم. یعنی شما مسائل غیر حوزوی هم دارید. البته بسیاری از اینها به یك معنیٰ مسائل حوزه است. خلاصه باید طلبه ای را که نظام به او امید بسته است، به صورت بنیان مرصوص درست کنیم. تا این که وقتی بزرگ می شود، یا مدرس می شود، یا مبلّغ می شود، یا به خارج می‌رود و یا یك مسؤول دولتی می شود لنگ نماند. درست شبیه آن چیزی که در بارهٔ خلاءها و عقده‌های عاطفی می گویند.

در دوران کودکی فرزندتان، یك رفتار ناهنجار در داخل خانواده، در او ناهنجاری روانی به وجود می‌آورد. این کودك، ممکن است در بزرگی، تاجر، عالم و یا سیاستمدار بشود. این ناهنجاری در آن زمان اثر خودش را خواهد بخشید. مثل زاویهٔ کوچکی که هرچه این خطوط ادامه پیدا می کنند، فاصله‌های این خطوط، بیشتر می شود. این را باید، عیناً، مثل طلبه به حساب آورد که الان در دوران انعقاد و شکل گیری است. گرچه پنج سال است دارد درس خارج می‌خواند. باشد. اما دارد شکل می گیرد. این نطفه‌ای است برای آن موجود عظیمی که روزی خلائی را در دنیا پرخواهد کرد. روزی مرجعی خواهد شد، مدرسی خواهد شد، رهبری خواهد شد و یك چیزی خواهد شد.

فتاوی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای، رهبر معظم انقلاب اسلامی در زمینهٔ بعضی مسائل هنری

س- موسیقی مطرب چه نوع موسیقی‌ای است و چگونه می‌توان آن را تشخیص داد؟

ج- موسیقی مطرب حرام است و تشخیص موضوع برعهده شخص مکلف است.

بسمه تعالی
موسیقی مطرب حرام است و تشخیص موضوع
به عهده شخص مکلف است

س- موسیقی مطرب (نوار یا....) در مراسم عروسی در مجلس خاص خانمها وهمچنین مجلس خاص آقایان چه حکمی دارد؟

ج- بافرض موسیقی مطرب بودن جایز نیست.

بسمه تعالی بافرض موسیقی مطرب بودن جایز نیست

س-حکم موسیقی مشکوک چیست؟

ج- بافرض شک محکوم به حلیت است.

بسمه تعالی بافرض شک محکوم به حلیت است

س- استماع صدای زن نامحرم در موارد زیر چه حکمی دارد؟
الف: تلاوت قرآن
ب: مرثیه خوانی
ج: خواندن سرود (انقلابی، محلی)
د: خواندن اشعار و قصاید با آواز که بیشتر حالت حزن واندوه داشته باشد (همراه با موسیقی)
ح: مقاله و شعر خوانی
خ: صحبت معمولی
ی: خنده وگریه

ج- در تمام صور ذکر شده شنیدن صدای زن صرف این که صدای زن است اشکال ندارد ولی اگر به نحو هیجان‌انگیز باشد و یا موجب فساد و فتنه گردد جایز نیست.

بسمه تعالی
در تمام صور ذکر شده شنیدن صدای زن صرف اینکه صدای زن است
اشکال ندارد ولی اگر به نحو هیجان انگیز باشد و یا موجب فساد
فتنه گردد جایز نیست



به نقل از کیهان هوایی - شمارهٔ ۹۷۹ - شانزدهم اردیبهشت ۱۳۷۱ - صفحهٔ ۳

■ هرچیز نوی که امروز نو باشد، چند سال دیگر نو نیست. باید اقتضای نو بودن را در هر زمانی پیدا کرد... [البته] نوآوری به خودی خود، یك ارزش نیست. نوآوری برحسب اقتضائات ارزش است.

■ روزی هست که ما باید اثبات توحید بکنیم، اثبات نبوّت بکنیم. یك روز [هم] هست که بایستی دربارهٔ عدم وابستگی سیاسی بحث بکنیم... و این جزو مسائل حوزه است

■ شما این خلاء [کمبود امثال شهید مطهری، باهنر، مفتح و...] را پرکنید و بگذارید حوزه آن جایگاه خودش را داشته باشد. روشن‌بینی، بلندنظری، ضمناً همراه با عمق و شجاعت کامل در بیان مطالب،...

■ انسان باید با سعهٔ صدر حرف بزند امّا در همان سعهٔ صدر، شجاعت، صراحت و ایستادگی در مواضع هم لازم است.

بالاخره. این راجع به مسائل درون حوزه.

البته یك وقت به شکل مطلق نگاه می کنیم. نگاه می کنیم می بینیم مجلّه تفسیر که دارد، بحث سیاسی که دارد، بحث عقاید که دارد، جهان اسلام که دارد: پس مجلّه، مجلّه کاملی است. این نگرش مطلق، اصلاً، کافی نیست. نگرش نسبی باید بکنیم نسبت به زمان. آیا این مجموعه از مباحث، نسبت به نیاز زمان در چه حدّی است. آیا باز هم کافی است یا خیر. این آن نکته‌ای که راجع به مطالب حوزوی مجلّه و محتوای مجلّه به ذهنم می‌رسد.

راجع به مسائل بیرون حوزه. البته من نمی‌دانستم شما ۴۰٪ خوانندهٔ غیرطلبه دارید. تصور من کمتر بود. احتمالاً از این ۴۰٪ یك درصد بالایی باید، قاعدتاً، دانشجویان باشند. خوب، اگر این است، پس شما اگر اعتقادتان این است، همان که امام فرمودند: «مشکل کشور از بی‌دینی دانشگاهها بود» و امام به این معنی اذعان حقیقی داشتند. یعنی ایشان، از بُن دندان، معتقد بودند که مشکل کشور از بی‌دینی دانشگاهها و براثر خرابی دانشگاه بود. درست هم هست. الآن در حوزه هم باز شده به سمت ادارهٔ نظام. امّا یك روز بود که هیچ محفظه و مخزنی برای ادارهٔ نظام جز دانشگاهها نبود. خوب اینان که در رأس کار بودند شما ببینید کی بودند. غالباً فاسد بودند. بخصوص این نسل جدیدشان هیچ چیز نداشتند. باز نسل هویدا. هویدا را مثال می‌زنم که این مثال از بدترینهاست. هویدا از آن فاسدترین رجال ایران بود. نسل هویدا، شرف داشت بر نسل آن کسانی که می‌خواستند به جای هویدا بیایند. اگر کتاب راجی، خدمتگزار تخت طاووس را خوانده‌اید، می‌توانید بفهمید، این نسل چه نسلی بوده است. اینان می‌خواستند به جای هویدا بیایند. حالا نمی‌شود گفت: رحمت به هویدا! صد رحمت به هویدا! امّا واقعاً باز هویدا! باز نسل هویدا، نسبت به آن نسل، یك چیز ته دلشان بود. یك چیزی از آن ته مانده و رسوب. حالا اسمش را بگویم ملّیت بود. وطن دوستی بود، آب وخاك بود. این نسل جدید، که همین «راجی»ها نمونهٔ آن هستند، چی داشتند؟

پس امام، درست فهمیده بود.

اگر ما خیال کنیم مشکل دانشگاه تمام شده، واقعاً، ساده اندیشی است. ما نمی‌دانیم در دانشگاهها الآن چه خبر است. ما یك مشت جوان حزب اللهی، انجمن اسلامی، جبهه برو و بسیجی در دانشگاهها می بینیم. مرتبطین ما اینان هستند، یا چهار تا استاد ریش‌دار که حالا مسؤول هم هستند. ما اینان را می بینیم. این نیست همه دانشگاهها. پس اگر می‌خواهید یك قانمه و یك فهرستی درست کنید. از مسائل بیرون حوزه، رقم مهمش را مسائل دانشگاه به نظر بیاورید. البته مسأله دانشگاه هم به معنای نیاز دانشجوست. یعنی همان بیانی که دربارهٔ طلبه گفتیم. ببینیم الآن خلاء این دانشجو چیست. دانشجو چه کم دارد که باید ما آن را تأمین کنیم.

ما می گفتیم: روحانیون بروند داخل دانشگاهها. حالا روحانیون هم رفته اند. البته وجود مبارکی هستند. روحانیون، وجودشان با برکت است، امّا نه آن مقداری که توقع بود. الآن آن روحانیونی که در دانشگاهها هستند، همان شبحی را که مردم و دانشجویان از مرحوم شهید مطهری از روحانیت به چشم می آوردند، به چشم می آورند؟

این سیلی که از طرف دانشگاهها به راه افتادند وآمدند طلبه شدند برای چه بود؟ چون شبحی که از روحانیون در ذهنشان بود، شبح مطهری، باهنر، مفتح وامثال اینان بود. این آقایی که می رود دانشگاه، همان شبح را تداعی می کند، یا نه؟ قاعدتاً نه.

شما این خلاء را پرکنید. بگذارید حوزه آن جایگاه خودش را داشته باشد. روشن بینی، بلند نظری، ضمناً همراه با عمق، همراه با شجاعت کامل در بیان مطالب، یعنی هیچ گونه رودرواسی از دانشجو، از غیر دانشجو، نویسنده مطلب نباید داشته باشد. یعنی وقتی که من دارم این مطلب را می نویسم، اگر در این مطلب، چیزی هست که به آن خواننده، به دلیلی، برخواهد خورد، یا پیش‌داوری او را به هم خواهد زد، نباید مثل شرط متاخر اثر بکند در نوشته من.

من باید نوشته را واقعی و شجاعانه بنویسم. مواضع شجاعانه، در دنیا هم به درد آدم می خورد. ما دیدیم کسانی را در دوران ده سال گذشته که مواضع غیرشجاعانه گرفتند برای آن که فلان قشر بدش نیاید. برای این که فلان قشر این توقع را دارد و یا از من این توقع را دارد که یك جور خاصی حرف بزنم.

این، به ضررشان تمام شد. به ضرر آن قشر هم تمام شد. به ضرر نظام هم تمام شد. این نباید مراعات بشود. امّا بلندنظری باید رعایت بشود.

انسان باید با سعه‌صدر حرف بزند. امّا در همان سعه‌صدر، شجاعت، صراحت و ایستادگی در مواضع لازم است.

امام، درحالی وارد ایران شدند که جوّ مبارزه، لااقل در یك سطوحی، پر بود از ایده‌های روشنفکری که حتی خود روحانیون هم، امثال ما، در داغ کردن آن جوّ روشنفکری (روشنفکری به معنای خاص خودش) دخالت داشتیم.

امام آمد و گذاشت کنار. از همان سخنرانی اوّل ایشان در فرودگاه، من یادم هست احساسات خودرا در هنگام سخنرانی امام، من حیرت کردم: عجب، امام این ملاحظاتی را که ما داریم، ندارد. اسم آورد اوّل از روحانیون، ما این کار را نمی کردیم. ما اگر می‌خواستیم یك وقتی در آن وقتها سخنرانی بکنیم، شروع آن از روحانیون نبود، امّا امام، نه، این ملاحظات را نمی کردند. یك نظری دارد.

در همان ماههای اوّل مسألهٔ بی‌حجابی را امام قاطع گفت در آن وقتها ما به عنوان اعضای شورای انقلاب، در هیات دولت شرکت می کردیم. دیدم کسانی را، که جزء عناصر متدیّن هیأت دولت بودند، که به ما گفتند: حالا چرا این حرفها را مطرح می کنید.

امام، اصلاً دچار رودرواسی نمی‌شد. رودرواسی مطلقاً نباید باشد. این خواهد توانست آن خلاء را پرکند.■

○ به نقل از مجلهٔ «حوزه» شمارهٔ ۴۸ صفحات ۴ تا ۱۱.

از خرمشهر که می رفتیم...

■ نصرت‌الله محمودزاده



از خرمشهر که می‌رفتیم، حدیث رفتن‌مان با اشک به ماتم نشست و گفتیم که ترویم. یعنی نرفتند و ماندند. استقامت در قامت مردان خرمشهر شکل گرفت و ایستادند. اگرچه ۲۴ روز، لیك یك عمر بود. عمر که به سرآمد، شهدا چگونه مردن را در جای جای خرمشهر کاشتند و آن گاه کفر را به آمدنی ذلت بار ندا در دادند و آمدند. آمدند تا که فهمیدند «فهمیده» در کدامین کوچه خرمشهر روئید. آمدند تا که فهمیدند جنگ آغازی دیگر بنا دارد و این هجوم خود تفسیری دیگر از ننگ است که بر پیشانی حزب بعث نقش بست. تانکها که آمدند «فهمیده»ها در اجابت از وجدان مردان بیدار، در نقش بمب بر تانکها تاختند، تا که نقش اجتماعی را دیگر بار معنا دهند. و بدین سان تعهد در قالب جدیت جوانان این دیار شکل گرفت و فهمیده تکثیر شد. رد پایش را انسانهای نیازمند، تعقیب کردند و سنگرها پر شدند. خاکریز عفت رونق گرفت و خاموشی از چهره‌ها زدوده شد. خون سرخ است و یاد یادآوران را در وجدانها تکرار می کند. بیداری در گرو پیروزی از هنجار فهمیده ها بود و آنان که دفاع مقدس را به جدیت دنبال می کردند با خرمشهر همراه شدند و بر کفر تاختند. کفر با تمام توان نظامی خود مقاومت می کرد و فهمیده ها «توان» در کمان نهادند و به خشم، کفر را نشانه رفتند.

از خرمشهر که می‌رفتیم کوله‌بارمان انباشته از جوهره روزهای استقامت «جهان آرا»ها بود. اگرچه اندوختیم ولی سنگینی این راه دلمان را می آزرد. دل را به گرو نهادیم تا که فهمیده ها تنها نباشند. و چنین شد که زنجیرهای تانك بر مظلوم تاخت. مظلوم در آن ۲۴ روز شکلی دیگر گرفت و گمان هم می‌رود هنوز هم مظلوم باشد و شاید افسانه، و شاید بایگانی در شاهنامه زمانه و شاید آرام در دلهای سوخته. و شاید فریاد خفته در گلوی مظلوم و شاید...

از خرمشهر که می‌رفتیم، چشم فهمیده‌ها درس انتظار یادمان دادند و بعد رفتیم. رفتیم که برگردیم. چشمهای منتظر در زیر زنجیرهای تانك کمین کردند و چشم به راه، که برگردیم. خرمشهر آواز می‌داد که بمانیم. خرمشهر در رفتنمان اشك غم جاری می‌ساخت. قدمهایمان را سحر می‌خواند که خشکمان بزند. خشکتر از قرنها خاموشی تاریخ دیارمان.

خرمشهر سعی می کرد که بمانیم. جویبارش را سنگر کرده بود. خانه‌هایش را خاکریز، زنان و مردان را اصحاب. کوچه‌پسکوچه‌هایش را گریزگاه بسیجی، بلندی بامهایش را گلدسته سرود رهایی، جامعیت مسجدش را جان‌پناهی خدایی... و شیشه های عمرش را کوکتل مولوتف، که بمانیم. و ماندیم. اما فقط ۲۴ روز. نقش همه تعیین شده بود. و هرکدام موقعیت خود را به زیبایی گل لاله تزئین داده بودند. اگرچه ارزشها هرلحظه شکننده بودند، ولی هرکدام به نوعی جائی دیگر می گرفتند و ملکوت، منزلها، نهایی این ارزشها شده بود. همت‌ها تا ظهر عاشورای ۶۱ وسعت می‌یافتند، تا آئین سیدالشهدا(ع) پر شکوه ستیغی، دیگر بار بدرخشد.

از خرمشهر که می‌رفتیم گمان نمی کردیم ارزشهای از خاك بیرون آمده بکارمان آید. زیرا که هنوز در پیچ و خم باورها می‌جنگیدیم. همه چیز داشتیم. مهیا و مسلح، کوله‌بارمان پراز شخصیت فهمیده‌ها بود. کاروان را جهان آراها هدایت می کردند و به تلافی خستگی ۲۴ روز مقاومت در خرمشهر جنگ را تدارکی چون بیت‌المقدس در سر می‌پروراندند و آنرا مهیای تقدیم به گلهای پرپری که در کوچه پس کوچه‌های شهر، چشم انتظار بودند. زیرا که به طریق قدسیان به فتحی مبین، الی بیت المقدس پیش تاختند، تا دروازه خرمشهر را گشودند.

به خرمشهر که برگشتیم ندانستیم که چرا تأخیر تا سوم خرداد. تاخیر، بود و یك دنیا تلاطم در چهره شهدای خرمشهر، به خرمشهر که برگشتیم، صلوة ظهر سوم خرداد بود. در ورودمان همه تردید بود و التهاب در سکوتمان همه فریاد بود و بیداد.

تردید در رویارویی با راست قامتان خرمشهر و فریاد و بیدادشان کمر شکسته گشت و در مشاهده با تانکهای کفر شلیك کرد.

به خرمشهر که برگشتیم صلوة ظهر بود و اذان آزادی در سکوت، طبل و دهل نواخته می شد. گاه از جناح کفر و بیشتر از اقامتگاه حق. دشمن در مرگ محمره و حق در تولد خونین شهر. صدای دلخراش توپها چون طبل و دهل ورودمان را بشارت می‌دادند. گاه مارش عزا و دیگر بار سرود رهایی بازگشتمان به میعادگاه آن همه ارزش که در قدم‌های مردان خرمشهر جان گرفته بودند. همه جشن بود و سرور. به خرمشهر که برگشتیم، خون، شمشیر آبدیده را درنوردید و پیروزی را به تصویر کشید. غوغای بسیجیان خسته از جنگ ۲۳ روزهٔ بیت المقدس، تمامی کلام، را در صلوة ظهر جاری ساخت.

قدمها شمرده بود و حساب شده. دیگر ابهامی در پیروزی نمانده بود و همه رفتند که کلام آخر را در مسجد جامع، جاری سازند. مقاومت به بار نشسته بود و لبخند پیروزی در چهرهٔ مسلمین نقش بست. ثمرهٔ مقاومت شیرین و دلنشین آنان بود که وارد خرمشهر می‌شدند. شهر ویرانه‌هایش را به میمنت ورود این مردان ـ در حجاب شرف ـ از چشمها دور ساخت که خستگی آنها زیر سایه همت و غیرتش از چهره‌ها زدوده شود. نخل‌های سوخته بال گشودند تا سایه‌بان این مردان شوند. ویرانه‌های شهر به استقبال قدمهای استوار آمدند تا که غم و شادی ـ حتی برای مدتی ـ درهم آمیزند. ویرانه‌ها به گلدسته‌های سر به فلك کشیده ای می‌مانست که بر بلندای هرکدام حنجرهٔ یك بسیجی اذان شریعت سر می‌داد.

گرمی محبتها و شتاب تنفرها درهم آمیختند تا که زشت و زیبا درهم آمیزند و مقایسه این دو برای لحظه‌ای از اذهان مردان خدا محو شود تا که خرمشهر را یکپارچه بهشت به حساب آورند ـ که آوردند.

به خرمشهر که برگشتیم، همه چیز مهیای دفاع از ارزشهای انسان بود. انسان و الگوی بر حقش. انسان و ارتباطش با فطرت. انسان و جامعه پراز انگیزه‌های صدر اسلام. انسان و ارزشهای آمیخته به نیاز انسان و حقیقت به واقعیت پیوسته. سوم خرداد خرمشهر را، تکثیر اگر می کردیم، آن لحظات خونین شهر را یادداشت اگر می کردیم، فریاد آن روز پرشکوه را ضبط اگر می کردیم، امروز روزگاری شیرین تر داشتیم. و شاید می‌دانیم و نمی خواهیمش. و شاید می خواهیم و مراتبمان افت کرده است. و شاید آن رفته را قدر نمی‌دانیم و به زیبایی‌های خوش زرق و برق، دل خوش کرده ایم و شاید...

و اگر نه پس چرا زمان و مکان خرمشهر فقط در سوم خرداد خلاصه می شود و ارزشهایش در همان حد که اکنون روباست.

مگر ما را نیاموخت که اگر بخواهیم، می توانیم؟ ما را نیازرد که اگر بی‌درد باشیم انسان نیستیم؟ ما را نیاسود که اگر حرکت کنیم، مرداب نخواهیم شد؟ همراهمان نشد که باید می‌آمدیم. کمبود کلاس خرمشهر، گوش شنواست و دیگر هیچ.

به خرمشهر که برگشتیم، صلوة ظهر بود و بلال شهر مهیای اذان. بلال شهر بود و همت. بسیجیان خسته از راه، میعادگاه ماهها چشم انتظار بلالش بود و در زیر چکمهٔ کفر اشك می‌ریخت. و بلال که آمد، بلندای مسجد جامع را در آغوشش گرفت و اذان شریعت طنین انداخت. جماعت به نماز ایستادند که شکر کرده باشند فتحی مبین را. تا که ما امروز شکرگزارشان باشیم. تا که امروز فراموش نکنیم آن عظمت و استقامت را و افتخار بدانیم آن ارزشها را.

رابطه فرد و جامعه در آمریکا[1]؛ نگاهی به «آدم نامرئی»[2]

اثر رالف والدو الیسن[3]

به آمریکا توجّه کنید!

■ بهزاد قادری



انسان آمریکایی هرگز خود را انسان ننامیده است. او از انسان به مفهوم عام کلمه فراتر رفته و خود را «آدم» نامیده است، آدم به معنی وارث حضرت آدم(ع)! تصفیه طلبان مذهبی که از انگلیس و جاهای دیگر عازم این سرزمین موعود شدند، رؤیای مدینه فاضله را در سر می‌پروراندند. ازجمله مهاجران به این دیار می‌توان به سرنشینان کشتی «مِی‌فلاور»[4] اشاره کرد که در سال ۱۶۲۰ با ۱۰۲ مهاجر انگلیسی در ساحل شرقی آمریکا لنگر انداخت. در میان اینان ۴۱ مرد بالغ وجود داشت که به محض ورود به آمریکا «قرارداد مِی‌فلاور»[5] را، که مجموعه‌ای از اصول و قواعد معین در مورد طرز اداره مستعمره‌نشین جدید یعنی بندر «پلی‌موت»[6] بود، تدوین کردند و همگان را ملزم به رعایت آن دانستند.

به راستی که باغ بهشت مهیا می‌نمود! نام کشتی هم چندان بی‌مسما نبود: «مِی‌فلاور» که در آن معنای امید به شکوفایی مستتر است. البته این جامعه شکوفا شد، اما نه آنچنان که آنان در ابتدا در نظر داشتند، بلکه آنچنان که سیاست توسعه‌طلبی آنها ایجاب می‌کرد. رؤیای مدینهٔ فاضله این «حضرات» حتی در خواب هم میسر نشد. آخر این «حضرات آدمهای» تازه به دوران رسیده این باغ بهشت را خالی از سکنه نیافتند. زمین خدا بود و جنگل و آب ـ و تا اینجا اشکالی وجود نداشت، اما در آنجا «نامردمانی»(!) در هیأت سرخپوستان می‌زیستند و پرواضح است که در بهشت زمینی آنها جایی برای این قوم «وحشی»! نبود. بدینسان بود که از منطق و سیاست توسعه طلبی الهام گرفتند و بهشت تازه یافته را چنین تعریف کردند: خدا یکی، نژاد یکی ـ آن هم از نوع سفید و موطلایی اش!

بدینسان مهاجرانی که «نیوانگلند»[7] را تأسیس کردند از یک سو نگران عقاید مذهبی خود و از سوی دیگر مجذوب واقعیت اغوا کننده، و گاه کشندهٔ این سرزمین موعود بودند. اینان گربه‌های زاهدی از کار درآمدند که برای مبارزه با هرچه غیر از آنها بود ناچار بودند هر روز و هر ساعت در عقاید خود تجدید نظر کنند. اینان هرگز اعتراف نکردند که رؤیای ناکجاآباد را به بوتهٔ فراموشی سپرده اند، بلکه سعی کردند با این نقاب مردم فریب واقعیت را به نفع خویش تعبیر کنند و بدینگونه دروغ و ظاهرسازی با جانشان عجین شد.

برای تسلط بر اوضاع و برای نفوذ هرچه بیشتر به سوی غرب وحشی، از به اصطلاح امامزادهٔ «ماشین» کمک گرفتند. ماشین را در باغ کاشتند و ماشین ریشه دواند و گل داد ـ گلهایی از نوع «گلهای شرّ» که بودلر[8] شاعر فرانسوی در شعری به همین نام[9] از آن یاد می‌کند. ماشین که آمد، به گفتهٔ هنری آدامز[10] این قوم چاره‌ای نداشت جز این که باکرهٔ مقدس را فراموش کند و این بار به پرستش چرخ و دنده ماشین بنشیند.[11] و چون چنین شده انسانهای بی‌پیرایه که از: «آدم» نشدن خود و تبار خود شرمنده بودند از میان این قوم سر برافراشتند و بانگ برآوردند که هان ای حضرات این ره که می‌روید به ترکستان است!

ازجمله نویسندگانی که عمق دید و نگرش موشکافانه آنها قابل تحسین است ناتانیل هاثورن[12] و هرمان ملویل[13] هستند که هردو میراث قوم خویش را چون داغ ننگی بر پیشانی و بر پیکر جامعه خود حس کردند. اینان در شمار معدود افرادی بودند که دریافتند رویای بهشت موعود مرده است و حالا تابوت واقعیت است که جسد رویا را می‌طلبد.

هاثورن در داستان کوتاه «نقاب سیاه کشیش»[14] به گناه اشاره می‌کند و این نه آن گناه موروثی، که گناه مهاجران ساکن آمریکاست. یك روز کشیش «هوپر» تصمیم می‌گیرد چهره‌اش را با نقابی سیاه بپوشاند واو از آن پس تا دم مرگ آن را بر چهره خویش دارد. وی هنگام مرگ خطاب به دیگران می‌گوید:

«چرا تنها از دیدن من لرزه بر اندامتان می‌افتد؟ هریك از شما باید از دیدن دیگری لرزه بر اندامش بیفتد. آیا تنها به خاطر این نقاب سیاه است که مردان از من دوری جسته‌اند و زنان بی‌اعتنا و سرد از کنارم گذشته‌اند و کودکان از وحشت و ترس از من رمیده‌اند؟ چه چیزی جز ویژگی اسرارآمیز این نقاب آنرا در نظر شما ناخوشایند جلوه می‌دهد؟ آنگاه که دوست عمق وجودش را به دوست می‌نمایاند، آنگاه که عاشق تمام هستی‌اش را در اختیار معشوق می‌گذارد، آنگاه که انسان در مقابل خالق یکتا بی‌پیرایه می‌آید... شما او را موجودی عجیب و غریب می‌پندارید. شما مرا به خاطر این نقاب سیاه که بر چهره دارم عجیب و غریب می‌پندارید، اما من به اطرافم می‌نگرم و وامصیبتا! بر چهرهٔ تك‌تك شما نقابی سیاه می‌بینم.»[15]

هاثورن در داستان دیگری به اسم «دختر راپاچینی» به پیشگویی آیندهٔ قوم خویش می‌پردازد. آقای راپاچینی به همراه دختر دم‌بختش، بئاتریس، در باغی

دلگشا زندگی می‌کند. پدر از علم کیمیاگری بهره کافی دارد و در پرورش گلهای باغ به رقابت با طبیعت برخاسته است و گل خلق می‌کند، اما گل او ویژگی خاص خود را دارد: گل دست پروردهٔ او از آن «گلهای شر» است که هرکس آنرا لمس کند، می‌میرد. در همسایگی این دو، دانشجویی به نام «جیووانی» اتاقی دارد که پنجره اش رو به باغ باز می‌شود. او به بئاتریس دل می‌بندد و چون به باغ پای می‌نهد، نویسنده انسان را به یاد اسطورهٔ آدم و حوا در بهشت می‌اندازد، اما افسوس که بئاتریس تربیت شدهٔ پدری کیمیاگر است که روح و عشق را در او مسخ کرده است. یك بار که بئاتریس با جیووانی تنهاست به او می‌گوید:

«... هنگامی که چشم به این جهان گشودم، این گیاه نیز سراز خاك برآورد. هستی مرا جسم پدرم رقم زده است، حال آنکه این گیاه نوباوه علم و اندیشه کیمیاگر اوست. مباد که به آن نزدیك شوی... این گل طبیعتی دارد که در خواب هم در تصورت نمی‌گنجد، اما، جیووانی عزیز، من با این گیاه رشد یافته‌ام و با رایحه‌اش جان گرفته‌ام. این گل در نظر من همچون خواهری است که دوستش می‌دارم، زیرا افسوس! مگر متوجه نشده‌اید؟ سرنوشت دردناك و محتوم من چنین بوده است.»[16]

نفس «بئاتریس» آغشته به سموم این «گل شر» است. جیووانی هم بدان مبتلا می‌شود. این دو سمومی است که هرجانداری را بیجان می‌کند. جیووانی برای نجات «بئاتریس» و خودش پادزهری به دست می‌آورد و چون «بئاتریس» آن پادزهر را می‌نوشد، در دم جان می‌دهد. اینك پادزهر در کام او زهری است کشنده. آخر «بئاتریس» جن است و پادزهر بسم‌الله و بدین سان شیطان بر زیبایی و عشق چیره می‌شود.

«بئاتریس» می‌میرد و با مردن او امکان بازسازی بهشت در این باغ نفی می‌شود. آن وقت دیگر باغ از آن نخبگانی چون «راپاچینی» است که همه طرحهایش شر بپا کرده است.

هاثورن در داستانهای بلندش بیزاری خود را از این میراث بیشتر نشان می‌دهد. اگر از «خانه هفت شیروانی»[17] اش بگذریم که هفت آسمان گناه را در خود جمع کرده است، داستان برجسته‌اش «داغ ننگ»[18] حرف آخر را می‌زند. «هستر پرین» در غیبت شوهرش که برای کسب علم به سیرو سیاحت دنیا رفته، از کسی صاحب دختری می‌شود. «هستر» توسط زهاد شهر مواخذه می‌شود تا اعتراف کند و نام متجاوز را افشا کند. «هستر» مهر سکوت بر لب می‌زند و در نتیجه زهاد وادارش می‌کنند که روی لباسش حرف «ز»[19] را به رنگ سرخ گلدوزی کند تا بدین وسیله درس عبرتی باشد برای دیگران. اما کشیش آن شهر رفته رفته تحلیل می‌رود و بالاخره پرده ازرازی مخوف برداشته می‌شود. او خود پدر این فرزند نامشروع است. آن چیز که روح او را تباه می‌کند سرباز زدن از اعتراف به گناه است، اما «هستر» مسیح را ماند که صلیب شهامت و رنج اعتراف را جانانه به دوش می‌کشد.

هرمان ملویل، معاصر «هاثورن»، از او نیز خشمگین‌تر است. او نیز از میراث «پیوریتن»ها بسی در رنج است. «ملویل» در مدت کوتاهی که دست به قلم برد، فساد و تباهی اجتماعش را برملا کرد و در عوض «خلق‌الله» و منتقدان ادبی آن دوره هم بر صلا به جهل خویش مصلوبش کردند.

«ملویل» در کتاب «موبی دیك یا وال سفید»[20] سقوط و اضمحلال کشتی توفان زده جامعه خود را پیش‌بینی می‌کند. ناخدا «اهاب» که خدای منطق است، و بی‌جهت نیست که یك پایش چوبی است ـ می‌خواهد با هرآنچه غیر اوست به نبرد برخیزد. در نهایت، او خود و تمامی سرنشینان کشتی «پکود» را در گرداب زمان به تباهی می‌کشاند و در انتها تنها یك نفر، اسماعیل، نجات می‌یابد ـ آن‌هم بر روی تابوتی ـ تا به دیگران بگوید که بر کشتی «پکود» چه گذشت!

اوج خشم و نارضایی «ملویل» در آخرین داستان بلندش «آدم طرار» یا «آدم هزار چهره»[21] مشهود است. کشتی «فیدل» بر روی رودخانه «می سی سی پی» در حرکت است و بر عرشه آن هر نوع آدمی یافت می‌شود:

«در کشتی از همه ملیتها یافت می‌شود، آدمهای تاجرپیشه و آدمهای خوشگذران، کوه نشین و جنگل نشین، جویندگان زمین و جویندگان شهرت، جویندگان بیوه‌های پولدار و جویندگان طلا، جویندگان گاو وحشی و جویندگان زنبور عسل، جویندگان لذت و جویندگان حقیقت، و از همه مهمتر، جویندگان تردستی که به دنبال همه این جویندگانند... خلاصه کلام اینکه این کشتی مجمعی مختلط از آدمهای گونه گون است، دیگ هفت‌جوشی از نوعی موجودات متلون که انسانش می‌نامند.»[22]

بر عرشه این کشتی آدمی پای می‌نهد که در هر صحنه به شکلی درمی‌آید و به دیگر سرنشینان می‌فهماند که با دروغ زندگی می‌کنند. او معتقد است که همراهانش یا واقعاً نمی‌فهمند و یا به جهل تظاهر می‌کنند. این تازه‌وارد هفت‌خط در میان سرنشینان کشتی با موفقیت چهره عوض می‌کند و آنان را فریب می‌دهد تنها بدان دلیل که اینان آنقدر دچار کثرت‌اند که اصلاً نمی‌فهمند یك چهره داشتن یعنی چه. او آخرین کسی است که شب هنگام آخرین چراغ کشتی را خاموش می‌کند و کشتی همچون شبحی غول‌آسا در دل تاریکی بر روی رودخانه هزار چهره می سی سی پی به پیش می‌رود.

این هم نمونه‌ای از کلام «ملویل» در قالب شعر:

خواب در چشمم نیست،
عکس شهری در قاب،
حجم تنهایی و بی‌خوابی چشمان مرا،
سوی خود می‌خواند:
مردمان این شهر هرزگانند که چون تریاکیها،
بویناکند و عفن!
آه، امشب اندیشهٔ بیدار دلم
سر سودا دارد.
خانه‌ها پست و میان درها،
هرزگانند که در رخوتِ گنگِ «بودن»
آرمیده‌اند خموش
و به نسیان یکی خمیازه سر تعظیم فرو می‌آرند،
تا دگر بار سپارند به خواب، تن پرواری خویش.
ثقل رویاهاشان این است:
جغد بر بام ندارد مأوی
خانه گرم است ز عشق،
سر چو بر می‌دارند، اما،
خانه سرد است چو گور،
خانه‌ها پست و میان درها
لودگان ـ خواب آلود ـ
دم به دم طوف کنند
تل خاکستر سردی که بجا مانده هنوز،
ز آتشی دیرینه.
لودگان چرکین، شیشه چشمان را
خیره بردارند،
پلکهاشان گرم خواب مرگ است،
نگران در اینان،
ای دریغ،
«خواب در چشم‌ترم می‌شکند.»[23]
چشم اندیشه من، به نیاز دیدن
ـ دیدن خوبترینهای جهان ـ
به عبث می‌پاید
و چنین است که خون می‌گریم.
خانه‌ها پست و میان درها
هرزگان پاتیل
زیر لغزنده «ستون ـ کاسه» نور
در خوابند.
خواب خرگوشی این قوم تباه.[24]

«هاثورن» و «ملویل» و «مارك تواین»[25] و «هنری جیمز»[26] و... بارها و بارها به تهی بودن ارزشهای این «دیگ هفت‌جوش» اشاره کردند؛ اما دنیا دنیای این نویسندگان نبود. دنیای مهاجران تازه به نان و آب رسیده بود و دنیای ماجراجویی و دنیای امکان. دنیا دنیای «جیمز فنیمور کوپر»[27] بود که در لندن بنشیند و در داستانهای هیجان‌انگیز پیمانه‌اش از سفیدپوست آمریکایی بنویسد که چون زور دارد «حق» هم دارد و، بنابر این، سرخ پوست ـ حتی اگر شریف هم باشد ـ چون شم زندگی نوین را نمی‌داند، محکوم به فناست. مردم هم «کوپر» را دوست می‌داشتند نه «ملویل» یا «مارك تواین» را. «ملویل» در میان قومش غریب می‌میرد، «مارك تواین» از اینکه آمریکایی است احساس شرم می‌کند و «هنری جیمز» هم جلای وطن می‌کند.

در همان ایام عرفان «رالف والدوامرسون»[28] از نوعی «وحدت وجود» دم می‌زند. این تفکر از تعین گریزان است، اما این فلسفه با روحیهٔ حاکم در آن سرزمین پیوند می‌خورد و نتیجه‌اش بروز و ظهور انسانی است که شکل‌پذیری و تغییر چهره دادن از خصوصیات بارز او می‌شود. این سرزمین نامحدود اینك انسانی را بر گرده‌اش می‌کشد که برای خویشتن خویش مرزی نمی‌شناسد. و جالب است که در این سرزمین عرفان هم مسخ می‌شود. انسان آمریکایی اینك روحیه توسعه طلبی را بهتر می‌تواند توجیه کند. انسان نامحدود در سرزمین نامحدود از هر چه هویت

است روی گردان می شود. دی.اچ.لارنس روحیه کلی آمریکائیان اولیه را اینگونه توصیف می کند:[۲۹]

«ساده‌ترین انگیزه مهاجران این بود که می‌خواستند رهایی یابند، که از قیود برهند. رهایی از چه؟ در دراز مدت رهایی از خویشتن خویش. رهایی از هر چیز. اغلب مهاجران به این دلیل به آمریکا کوچ کردند وهنوز هم همینطور است. آنها برای رهایی از آنچه بوده‌اند و هستند به آمریکا کوچ می کنند.»

در همین دوره است کـه «والت ویتمن» ملك الشعرای این جامعه و آن فلسفه، خـود و شهروندانش را همچون اسفنجی می بیند که هرچیزی را به خود می کشند و همسان خود می کنند و لاجرم آن چیز از آنها می شود و آنها هم از آن چیز! او این روحیه را دموکراسی می‌نـامد، و بـاز بشنویم از «دی.اچ.لارنس» که به طنز می گوید:

«همینکه والت، چیزی را می شناخت، او و آن چیز یکی می شدند. اگر می‌دانست که اسکیمو با «کایاك» سفر می کند، او نیز بلافاصله، مثل اسکیمو زردپوست و قدکوتاه و چرب و چیلی می شد و خودش را در کایاك می یافت... او به کل می‌رسد. بعدش چه؟ هیچ. کلی تهی و بی معنی، همچون تخم‌مرغی گندیده».[۳۱]

بدین سان در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن بیست روح حاکم بر جامعه آمریکا سرشار از خوشبینی و امکان است. در دو دهه اول قرن بیست، آمریکا از نظر صنعتی و نظامی خود را باز می‌یابد. دیگ هفت جوش سر می‌رود و توسعه طلبی غیر قابل اجتناب می شود. ساده اندیشی است اگر فکر کنیم در این اوضاع و احوال بوق و کرنای آمریکا ندای جنگ سر می‌دهد. درست به عکس: حالا آمریکائیان تاجر مسلك سیاست پیشه، افکار عمومی را به راحتی مهار می کنند. از سال ۱۹۰۷ تـا ۱۹۱۳ در آمریکـا کنگره‌های بیشماری تشکیل می‌شود تا از صلح جهانی دفاع کنند. در این میان ناشری به اسم «ادوارد جین»[۳۲] یك میلیون دلار کمك می کند تا سازمان صلح جهانی در آمریکا تأسیس شود. همین شخص کمکی ۲ میلیون دلاری در اختیار شورای کلیساهای آمریکا میگذارد تا کلیسا هم در بوق صلح خواهی بدمد. در مدارس نیز بر اهمیت صلح و حفظ و حراست آن تأکید می شود؛ اما در همان حال تنشهای جهانی رو به گسترش است، آمریکا هم هیزم بیار معرکه است. پس وقتی جنگ اول شروع می‌شود، افکار عمومی در آمریکا برای شرکت در جنگ آماده است، ملتی صلح دوست چگونه می‌تواند نسبت به بی‌نظمی و هرج و مرج در جهان بی‌اعتنا باشد؟! در دوم آوریل ۱۹۱۷ ویلسون رئیس جمهور وقت آمریکا، همانند اجداد پیوریتن خود مردم را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد:

هدف ما دفاع از اصول صلح و عدالت در برابر قدرتهای خودکامه جهان است. حق از صلح گرانبهاتر است و ما خود را ملزم می‌دانیم برای آنچه که احترام قائلیم بجنگیم. ما برای حفظ حقوق و آزادی کشورهای کوچك و برای پیروزی حق، در سرتاسر جهان خواهیم جنگید و بدین وسیله صلح و آزادی را به تمام ملتها ارزانی خواهیم داشت، تا عاقبت جهانی آزاد به وجود آوریم. دنیا باید برای دموکراسی امن باشد.[۳۳]

استراتژی داخلی آمریکا در مورد مهار کردن و هدایت جامعه به سویی که تـاجران سیاستباز می‌خواستند کاملاً موفق به نظر می‌رسید. دهه بیست، دهه رونق اقتصادی و بی‌خیالی مردم آمریکا بود. آمریکاییها خود راآسیب‌پذیر می‌یافتند و روحیهٔ شوونیزم در آنها تقویت شد. آنان اروپائیها را مسئول شـروع جـنـگ مـی‌شـنـاخـتـنـد و خـود را منجی آنها می‌دانستند. استدلال آمریکاییان این بود که اگر آمریکا از نظر اقتصادی و نظامی اورپا را تقویت نکرده بود، اروپا به کلی تجزیه می شد، اما دهه بیست دولت مستعجل بود. خوشیها و خوشبینیها خیلی زود به یأس مبدل شد. نویسندگانی چون همینگوی[۳۴]، فیتزجرالد[۳۵]، الیوت[۳۶] در این مورد به خوبی داد سخن دادند. نویسندگان و شعرای این دوره از قوم تباه سخن می گفتند، قومی که جز سراب در پیش رو نداشت. کشورهای اروپایی در بازپرداخت وامهای خود به آمریکا ناتوان بودند. حالا این ارباب تازه به دوران رسیده پزش عالی، اما جیبش خالی بود.

در نتیجه دهه ۳۰ در آمریکا دهه بحران بود. وقتی بحران پیش آمد، مردم آمریکا در لاك سرخوردگی و یأس فرو رفتند و نسبت به مسائل بین المللی بی اعتنا شدند و باز هم این همان چیزی بود که مورد نظر تاجران سیاستباز آمریکایی بود. این بار لازم بود که نظر افکار عمومی را در آمریکا از بحران اقتصادی به مسأله دیگری جلب کنند و چه چیز بهتر از حضور آمریکا در جنگ جهانی می توانست هم معضل اجتماعی را حل کند و هم موقعیت سیاسی ـ نظامی آمریکا را در جهان تثبیت کند؟[۳۷]

نمی توانیم حضور آمریکا را در جنگ دوم جهانی به خاطر مقاصد خیر بدانیم. بنا به گفته «هورتون» و «ادواردز»، به قدرت رسیدن هیتلر در آلمان، ظهور ژاپن قدرتمند و به قدرت رسیدن فاشیستها در ایتالیا و وجود جنگ داخلی در اسپانیا در دراز مدت بـه نفع آمریکاییان بود. عده ای از سیاستمداران آمریکایی بر این باور بودند که ژاپن پر جمعیت و توسعه یافته که تمدنش رو به غربزدگی می‌رفت می توانست دیوار بزرگ چین سنتی را بشکند. در واقع ژاپن در سال ۱۹۳۲ در حوادث منچوری دخالت مستقیم داشت و حکومت دست نشانده منچوکو با طرحریزی ژاپن روی کار آمده بود. اینان حتی به مغولستان میانی حمله برده بودند و قسمتی از آن را تصرف کرده بودند. موسولینی که حبشه (اتیوپی) را اشغال کرده بود در نظر آمریکائیان جاده صاف کنی بیش نبود که دروازه‌های آفریقا را به روی کالاهای صنعتی و نظامی غرب می گشود. و در نهایت، اگر آمریکاییان از قلع و قمع یهودیان توسط حزب نازی آلمان رنجیده خاطر بودند، توسعه طلبی آنها را به حساب عملی متقابل و انتقام جویانه در مورد پاره ای از مواد عهدنامه ورسای می گذاشتند و به آلمانیها تا اندازه‌ای حق می‌دادند.

پس چه شد که آمریکا در ۱۴ اگوست ۱۹۴۲ مستقیماً وارد جنگ شد؟

جواب این سؤال را باید در طبیعت دموکراسی آمریکایی جستجو کرد. شاید کسی بهتر از دی.اچ.لارنس طبیعت این دموکراسی را کالبد شکافی نکرده باشد. او دموکراسی آمریکایی را به مار تشبیه می کند ـ ماری که باید مدام پوست بیندازد. به عقیده او در آمریکا دموکراسی «همیشه ضد حیات بوده است. دموکراسی آمریکایی همیشه نوعی به مسلخ کشیدن خود و یا دیگران بوده است»[۳۸] و این دموکراسی اگر پوست نیندازد، در پوست سخت قدیمی اش جان می‌دهد. و رهبران همین دموکراسی هستند که علی‌رغم میل باطنی اکثریت احزاب، صلاح مقطعی را در این می بینند که وارد جنگ شوند. چه بهانه‌ای بهتر از این می‌توانست آمریکا را از بحران دهه ۳۰ نجات دهد؟ این دموکراسی برای بار دوم فـرصـت را مغتنم می شمارد تا با ماسك خیرخواهی، تعداد ستاره‌های پرچم ایالات متحده را باز هم بیشتر کند.

اگر تا این مقطع تاریخی تنها از تاریخ کمك گرفته شد، در بررسی وضعیت اجتماعی آمریکا، از دهه ۵۰ به بعد، از ادبیات آن استفاده خواهد شد. هدف طرح این سؤال است که چنین جامعه‌ای فرد را چگونه تعریف می کند و اصولا این جامعه به چه نوع انسانی نیازمند است؟ برای یافتن پاسخ به نویسندگان و ادبیات بالنده آن دیار اشاره خواهد شد تا ببینیم نظر آنان در مورد سازمانهای حاکم بر جامعه‌شان چیست.

از دهه ۵۰ به بعد رمان نویسان، شعرا، و نویسندگان اصیل آمریکایی به شیوه‌های مختلف تلاش می کنند که به عمق دستگاه حاکم بر جامعه خود شیرجه بزنند و ره آورد آنها از این کنکاش پی بردن به مجموعه‌ای از عوامل پیچیده علمی، سیاسی، اجتماعی، و روانی است که همه دست به دست هم داده اند تا از آدم مهره بی اراده‌ای بسازند که تنها خصلت بارزش «پوست اندازی» مداوم باشد. اگر مجموعه این عناصر را همچون منشور و فرد را شعاعی نوری فرض کنیم، حاصل برخورد این شعاع نوری به این منشور تجزیه شدن فردیت فرد به «رنگهای» مختلف است که هررنگ به نوبه خود تابع مقتضیات ساختمان مرکب آن منشور است. در نهایت، این فرد به این نتیجه می‌رسد که ماهیت وجودی او چیزی نیست جز عناصری نامتجانس و هیچکدام از این عناصر نیز به خواست خود او شکل نیافته است.

از جمله نویسندگانی که به بررسی این مسأله پرداخته «رالف والدوالیسون» صاحب کتاب «آدم نامرئی» است که در آن نویسنده تصویر کاملی از فرد در جامعه آمریکا ارائه می‌دهد. الیسون در سال ۱۹۱۴ در اوکلاهوما متولد شد، در مؤسسه «توسکی جی»[۳۹] موسیقی فرا گرفت، سپس در سفر به نیویورك با «ریچارد رایت»[۴۰] آشنا شد و از آن پس از موسیقی به ادبیات و نقد ادبی روی آورد. اولین، وشاید آخرین رمان مهمی که نوشت «آدم نامرئی» است. او به عنوان استاد مدعو در دانشگاههای بیشماری در آمریکا و اروپا تدریس کرده است و از سال ۱۹۷۰ در دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه نیویورك مشغول تدریس بوده است.

جلال آل احمد در «کارنامه دو ماهه هاروارد» از «رالف الیسون» این گونه یاد می کند:

«اما جالبترین سخنران میهمان (و آخرین آنها) «رالف الیسون» بود. نویسنده سیاه و صاحب کتاب «آدم نامریی» که یك نیمه روز با او بودیم، ضمن بحث جلسات صبح ـ در غیاب خود او ـ و در حضور ردیف همکاران اروپاییمان که از کتاب او خوششان نیامده بود ـ کتابش را نوعی «مانیفست» سیاهان دانسته بودم و گفته بودم که دیگر نویسندگان سیاه عمل به انتقام و کینه می کنند در صورت شهید نمایی یا دست کم قهرمانانشان چنین می کنند، مثلا «ریچارد رایت» یا «جیمز بالدوین». اما این یکی اولین نفر است که حرف «فاکنر» را فهمیده وعین او عمل می کند. یعنی فارغ از حوزهٔ شهیدنمایی و زنجموره ـ سیاه آمریکایی را در متن کینه هایش می نگرد و بازگو می کند.»[۲۱]

همان طور که در جریان بحث روشن خواهد شد، «الیسون» از این هم فراتر می رود. او به سیستم نگاه می کند، سیستمی که رنگ و نژاد فرد برایش چندان مهم نیست. فرد بی نام این داستان تقریباً به یك اندازه از سفید و سیاه لطمه می بیند. و همین جاست که «الیسون» نسبت به جامعه اش دید واقع گرایانه دارد. یك بار که راوی داستان مشغول قدم زدن است، نگاهش به مردم می افتد و در نظر او همه آنها عروسکهایی کوکی اند که گویی نیرویی نامریی مسیرشان را از قبل مشخص کرده است.

بگذارید همراه با راوی بی نام داستان که از این پس اورا «آدم» خواهیم خواند پیش برویم و همراه با او نظری بیندازیم به عوامل درهم کوبنده فرد در آن اجتماع. «آدم» از این جهت که او رویای یافتن هویت خویش را در سر می پروراند. او می خواهد خودی نشان دهد، می خواهد ثابت کند که هست.

این «آدم» پس از فراغت از تحصیلات متوسطه، در مراسم جشن فارغ التحصیلی نطقی ایراد می کند که به دل می نشیند و مسؤولان امر از او می خواهند که برای معتمدان وریش سفیدان شهر هم این نطق را تکرار کند. او هم باورش می شود که بخت به او رو آورده است. او خودش را مصلح اجتماع می بیند کسی که روزی به پای «بوکرتی، واشنگتن»[۲۲] خواهد رسید. خود راوی می گوید:

«آن روزها، که هنوز نامریی نبودم، خودم را بالقوه «بوکرتی، واشنگتن» می پنداشتم» [۲۳] باری به او می گویند قبل از اینکه برای حضار، یعنی کله گنده های پاتیل و میراث خوار نیوانگلندیها سخنرانی کند، باید در مسابقه ای شرکت کند. او به همراه عده ای از هم مدرسه ایهایش باید در رینگ بوکس حاضر شود. چشمهای آنها را با نوار «سفید»! می بندند وبدین ترتیب معلوم است که هر یك از آنها، بدون اینکه بداند به که ضربه می زند، فقط ضربات مشت را بی هدف پرتاب می کند. بدین ترتیب اولین مانور قدرت نمایی این سیستم پیچیده شروع می شود. او به نطقش می اندیشد وسیستم به تهی کردن او:

«چشمانم را که بستند، دگیر نمی توانستم حرکاتم را مهار کنم. احساس کردم عروسکی بیش نیستم. مثل کودکی که تازه راه رفتن را آموخته باشد و یا مثل مستها تلوتلو می خوردم... وانمود کردم که ضربه فنی شده ام، خودم را روی تشك انداختم که از میان جمعیت یکی فریاد زد «آی کاکاسیا خودتو کنار نکش.» همه دیوانه وار می جنگیدند. هرج و مرجی کامل حکمفرما بود. چند نفر به جان یك نفر می افتادند وبعد دسته دیگری از چشم بسته ها به آنها هجوم می بردند. سالن دور سرم می چرخید. در این احوال کلمات سخنرانی ام را نیز مرور می کردم.»[۲۴]

این اولین تجربه او از محیطش است: باید چشم بسته شرکت کند و بی هدف ضربه بزند. او باید هنرپیشه باشد، هنرپیشه ای که به فرمان کارگردانهایی مرموز حرکت کند. او به آینده می اندیشد و آینده منتظر بلعیدن اوست.

این «آدم» پس از این ماجرا وارد دانشگاه می شود، دانشگاهی که با سرمایه سفیدها دایر شده است وریاست آن برعهده سیاهپوستی است به نام دکتر «بلدسو». او در دانشگاه، کاری نیمه وقت به دست می آورد و رانندگی یکی از اتومبیلهای خدمت دانشگاه به او واگذار می شود. یکروز یکی از اعضای هیأت امنای دانشگاه، که از آن میلیونرهای شمالی است به بازدید دانشگاه می آید و به «آدم» مأموریت می دهند که این عضو والامقام را برای گردش و هواخوری بیرون ببرد. «آدم» هم شیطنتش گل می کند واو را به محله ای فقیر نشین می برد، جایی که سیاهها مثل کرم در هم می لولند: سفید پوست نازك نارنجی از دیدن آن همه بدبختی و فقر بیتاب می شود و به حالت غش می افتد. «آدم» پس از اینکه حال او را جا می آورد، وی را به محوطه دانشگاه باز می گرداند وخوشحال است از اینکه همه چیز به خیر و خوشی پایان یافته است، اما دکتر «بلدسو» از ماجرا باخبر می شود و به «آدم» چنین می گوید:

«تو سیاهی و داری تو جنوب زندگی می کنی، یادت رفت دروغ بگی؟»
«دروغ بگم؟ من؟ به یکی از اعضای هیأت امنا دروغ بگم؟»
«منو باش که فکر می کردم کسی رو انتخاب کردم که یه جو عقل تو کله ش هست...
«ولی من می خواستم دلشو بدست بیارم...»

«دل اونو بدست بیاری؟ اونوقت مثلا سال سومم هستی! خنگ ترین حرامزاده سیاه که توی مزارع پنبه کار می کنه اینو می دونه که بهترین راهی که بشه دل یه سفید پوستو به دست آورد اینه که بهش دروغ بگی. پس اینجا داری چه مرگی می خونی... تو با این کارت دانشگاهو به خطر انداختی. تو همه چیزو زیر پا گذاشتی... سیاهپوستی مثل تو بهتره تو هلفدونی باشه تا آزاد بگرده... تو باید سرعقل بیایی.»[۲۵]

او که از اخراج شدن می ترسد، دکتر «بلدسو» را تهدید می کند که به هیأت امنا شکایت خواهد کرد و او در جواب می گوید:

«به هرکسی که می خوای بگی بگو... نه جونم اینجارو سیاهها اداره نمی کنند، سفیدها هم کاره ای نیستند. درسته که سفیدا خرج اینجارو می دن، ولی من اینجارو اداره می کنم... قدرت خودشو نشون نمی ده... اگه قدرت تو چنگت افتاد اون وقت می شناسیش... حتی اگه بخوام تظاهر کنم، فقط تمجید کله گنده هاشو می گم و با این احوال بیشتر از اینکه اونا منو اداره کنن، من اونارو اداره می کنم... اگه با من درافتی با قدرت درافتاده ای، وقتی هم با قدرت درافتی یا دولت و ملت در افتاده ای»[۲۶]

دکتر «بلدسو» نیز مرحله ای از مراحل تحصیل فرد در جامعه آمریکاست. او از نیرویی مرموز صحبت می کند که سیاه و سفید نمی شناسد ـ اصول خاصی حاکم است اما حکم کننده ناپیدا و نامرئی است. دکتر «بلدسو» حکم تعلیق «آدم» را صادر می کند و درعوض در حقش خدمتی می کند ـ به او ۷ توصیه نامه می دهد تا ببرد پیش سرشناسان نیویورکی تا به او کار بدهند.

او در نیویورك ۶ تا از نامه ها را به افراد موردنظر می دهد ولی انتظارش بی ثمر است ـ جوابی نمی آید. نامه هفتم به اسم شخصی است به نام «امرسون» که از میلیونرهای نیویورکی است با دفتر و دستك و دکان و دستگاه. از قضا خود آقای «امرسون»نیست و پسرش توصیه نامه را می خواند. او پس از قدری تأمل به «آدم» می گوید، «هیچ نمی خوای ببینی در پس امور چی می گذره؟» «آدم» مات می ماند که باز چه شده است و پس «امرسون» هم نامه را به او می دهد که بخواند و این هم مضمون نامه:

«جناب آقای امرسون»،

حامل این نامه دانشجوی سابق دانشگاه ماست. (می گویم سابق زیرا که او تحت هیچ شرایطی حق بازگشت به این دانشگاه را ندارد) او به دلیل زیرپا گذاشتن اصولی ترین قوانین اخلاقی اخراج گردیده است.

بنابر شرایط خاصی که شفاهاً به عرض خواهم رساند، لازم است از موضوع اخراجش از دانشگاه چیزی نداند، زیرا که او خود خیال می کند می تواند از پاییز آینده به دانشگاه بازگردد، اما به خاطر هدف و کار والایی که من و شما مسؤول اجرای آن هستیم، لازم است این جوان با این آرزوی عبث خوش باشد، ولی باید تا سرحد امکان از جمع ما دور باشد...

...دوست عزیز، خواهشمند است با او آنچنان رفتار کنید که خود را مسافری بیندارد که رو به افق در حرکت است، مسافری که هرچه پیشتر رود افق پیش رویش دست نیافتنی تر جلوه کند.»[۲۷]

او دوباره متولد می شود، زیرا که اینك شبکه مرموز را بیشتر لمس می کند. اما هنوز هم می خواهد در مورد چند و چون هستی خود معنایی بیابد.

بالاخره او در یك کارخانه رنگسازی کاری دست و

یا می کند ـ کارخانه رنگ آزادی. بر سردر کارخانه هم با خط درشت نوشته‌اند: «آمریکا را با رنگ آزادی تمیز نگهداریم.»[۴۸] کار او در این کارخانه جالب است. سطلهای رنگ که در دست تهیه‌اند، به قسمت او که رسیدند او باید در هر سطل ده قطره از مایعی سیاه‌رنگ بریزد تا رنگ سفید تولیدی کارخانه قوام بیابد و جلا داشته باشد! همین و بس. این کار هم با قردیت او سروکار دارد. باید محو شد تا زنده بماند ـ مثل آن قطرات سیاهرنگ که در رنگ سفید محو می‌شود. طنز الیسون در این قسمت از رمان بسیار شنیدنی و خواندنی است. اینك رنگ سفید معنای خاص خودش را پیدا می‌کند. مجسمه آزادی سفید، کاخ سفید سفید، نرده‌های دانشگاه سفید، نرده خیابانها سفید، خط‌کشی خیابانها سفید، مجلس سنا سفید، سفیدها سفید و سیاهها هم سفید!

اما «آدم» خوش خیال بجای اینکه از مایع توصیه شده استفاده کند، از مایع سیاهرنگ دیگری استفاده می‌کند که خاصیت زایل‌کنندگی دارد. حالا رنگی که به توصیه واشنگتن ساخته شده است وا می‌رود. در نتیجه «آدم» یکبار دیگر تنبیه می‌شود ـ او را به موتورخانه کارخانه می‌فرستند تا زیر دست پیرمردی سالخورده که سالها آنجا کار کرده و آن شعار سردر کارخانه هم از آن اوست کمی بیشتر با سیستم قدرت آشنا شود.

پیرمرد از او می‌پرسد:

«مهندسی؟»

«نه مهندس نیستم»

«کجا درس خوندی؟»

به او گفتم.

«چی خوندی؟»

«چیز بخصوصی نخوندم. درسهای عمومی مثل ادبیات و هنر»

«مکانیکی خوندی؟»

«نه»

«اون فشارسنج رو می‌بینی؟»

«آره می‌بینم.»

«اون یکی رو بخون ببینم»

«فشار چهل و سه و دو عشره»

«کارت همینه.» هر ۱۵ دقیقه یه بار این فشارسنجارو بخونی. هرکدوم درجه خاصی‌رو نشون می‌ده.»[۴۹]

مسلم است که او از «مکانیك» و مکانیسم قدرت چیزی نمی‌داند و حالا موتورخانه جایی است که قلب قدرت و قدرت‌نمایی است. پیرمرد به او می‌فهماند که اگر فشار کم و زیاد شود آنها که آن بالا رنگ می‌سازند حنایشان بی‌رنگ خواهد شد! و معنا کاملا روشن است ـ برای سفید کردن همه جا و همه کس باید بطور ثابت و یکنواخت فشار وارد آورد.

یك روز او بر سر موضوعی با پیرمرد دعوایش می‌شود و از فشارسنجها غافل می‌شود. در نتیجه خودش دچار سانحه می‌شود و وقتی چشم باز می‌کند خود را در بیمارستان و در جامه سفید می‌بیند. حالا او اسیر دست دکترهای روانشناس است. بی‌توجهی او به فشارسنجها به طغیان تعبیر می‌شود و این نحو طغیان باید در فرد بخشکد. شوك الکتریکی تنها راه است ـ آنطور که او را از مردی و مردانگی بیندازد. «آدم» در خواب و بیداری و روی تخت بیمارستان می‌گوید: «نمی‌دانم آنها در مورد من یا کس دیگری صحبت می‌کردند. قسمتی از صحبت آنها گویی بحث در مورد تاریخ بود...»[۵۰]

او می‌شنود که یکی از دکترها می‌گوید:

ـ «ببینین... با این وسیله به اندازه کافی به مراکز اصلی اعصابش فشار وارد می‌کنیم البته، به مفهوم گشتاور ـ و نتیجه هم تغییر شخصیت فرده، تغییری که تاکنون توی قصه‌ها شاهدش بوده‌ایم. مثل وقتی که یك جانی، بعد از یك عمل جراحی خیالی به آدمی دوست داشتنی مبدل می‌شه.»

یکی دیگر می‌پرسد: «اما از نظر روانی چی به سر بیمار میاد؟»

ـ «اصلا مهم نیست. از این به بعد مریض اون‌طور که باید، زندگی می‌کنه. یعنی با مسؤولیت تمام. دیگه چی می‌خواین؟ از این به بعد در روانش انگیزه‌های متضاد وجود نخواهد داشت و از همه مهمتر اینکه جامعه هم از بلیات اون در امان خواهد بود.»[۵۱]

«الیسون» تنها نویسنده آمریکایی نیست که در سیستم حاکم بر جامعه‌اش عنصر مردزدایی را کشف کرده است. قبل از او «همینگوی» در داستان زیبا و خواندنی «زندگی شاد اما کوتاه فرانسیس مك کومبر»[۵۲] این جنبهٔ فرهنگ آمریکا را به باد استهزا می‌گیرد. «فرانسیس» تا آنجا مورد قبول زنش است که تلویحا قلتبانی‌اش را پذیرفته باشد. اما همین که سعی می‌کند عنصر زبونی را در درون خودش بیابد و آن را مهار کند به اشتباه با تفنگ «مرد»کش زنش کشته می‌شود. و پس از «الیسون»، «کن کیسی»[۵۳] نیز در رمان «یکی به غضب خدا گرفتار شد»،[۵۴] همین نظر را دارد.

سرپرست دارالمجانین زنی است به نام «پرستار بزرگ» با هیکلی درشت و چشمانی دریده: زنی عقیم که از هرچه مرد و مردانگی است بیزار است. هنگامی که «مك مورفی» آنقدر جسارت می‌کند که به دیگران یادآوری کند که زندگی آنها عین مردگی است، اخته می‌شود.

باری «آدم» اخته‌پرواری از بیمارستان کارخانه رنگ آزادی مرخص می‌شود. او گذشته را محو می‌بیند و هویتش رافراموش کرده است: «پس از خروج از بیمارستان احساس کردم که بیگانه‌ای در من متولد شده است و من به آن بیگانه تعلق دارم.»[۵۵] کسی که در درونش فریاد برمی‌آورد که «آزادی آن وقت میسر است که بدانی که هستی.»[۵۶]

او در نیویورك یك بار دیگر با اصل خودش پیوند می‌خورد. نیویورك است و محله «هارلم» که همه سیاهها آن را آفریقایی در دل آمریکا می‌دانند. اما «الیسون» چندان خوشبین نیست و لاف و گزاف نمی‌گوید. هارلم هم در حیطه قدرت سیستم حاکم است. باز هم این «آدم» ماست که بی‌گدار به آب می‌زند.

او از طرف حزب کمونیست که در هارلم فعال است و یك نفر سفیدپوست به اسم رفیق «جك» رهبر آن است شناسایی می‌شود. رفیق «جك» به او می‌گوید: «من و تو و ما باید جریان تاریخ را عوض کنیم.» و دوباره رؤیای آدم بودن در دل «آدم» جوانه می‌زند. غافل از اینکه باز هم تمساح دهان گشوده است. به صحبت آنها توجه کنید:

ـ «... اقتصاد خوندی؟»

ـ «یه کم.»

ـ «جامعه شناسی؟»

ـ «آره.»

ـ «خب، مهم نیست. سعی کن هرچی خوندی فراموش کنی. بهت کتاب می‌دیم که بخونی و...»[۵۷] در این حال پاکتی را به او می‌دهند و می‌گویند:

ـ «مشخصات و هویت جدیدت توی این پاکته. اسم اصلیت‌رو فراموش کن. از این به بعد سعی کن به اسم جدیدت خو کنی. طوری که اگر توی خواب هم به این اسم صدات کردن بیدار بشی.»[۵۸]

یك شب که قرار است کمونیستها در «هارلم» میتینگ بدهند، «آدم» ما نگران این است که آیا همه چیز به خیر و خوشی خواهد گذشت یا نه. او در خارج ساختمان تعدادی پلیس می‌بیند. با نگرانی به یکی از اعضای حزب می‌گوید: «این همه پلیس اینجا چکار می‌کنند؟» و جواب می‌شنود که: «نگران نباش، امشب دستور دارند نگذارند جلسه به هم بخورد.»[۵۹]

این هم تمساحی که در «هارلم» لانه کرده است! باز هم سئوال: «اما پلیس از چه کسی دستور دارد که امشب مواظب ما باشد؟ چرا؟» در این حال احساس می‌کند که باز در بیمارستان کارخانهٔ رنگ آزادی است: «احساس کردم در انزوای خشن و مکانیکی تحمیلی از جانب ماشین شوك الکتریکی بیمارستان قرار دارم.» او با خودش می‌گوید که همیشه به دنبال این بوده که دریابد کیست، ولی او درمی‌یابد که تابه‌حال آن چیزی بوده که آنها می‌خواسته‌اند. اما این «من»ی که آنها از او می‌شناسند چگونه «من»ی است که خودش آنرا نمی‌شناسد؟ برای یافتن پاسخ باید با سیستمهای تو در تو آشنا شود.

انسان می‌تواند در آمریکا عضو حزب کمونیست باشد بدون اینکه خطری متوجّه او باشد، اما اگر از اصول سیستم تخطی شود، اگر انسان بخواهد مستقل باشد، آن وقت است که ماشه خواهد چکید. یکی از اعضای حزب چنین می‌کند و آن وقت پلیس در یك حادثه خیابانی او را از پا درمی‌آورد. وقتی «آدم» اعتراض می‌کند که حزب چگونه عمل پلیس را توجیه می‌کند با اعتراض به او می‌گویند «استخدامت نکردیم که فکر کنی.... استخدامت کردیم که حرف بزنی. آن هم در چارچوب اصول از پیش تعیین شده.»[۶۰]

اما این اصول از پیش تعیین شده را چه کسانی تعیین می‌کنند که منافع حزب کمونیست و پلیس را در یك بستر جاری می‌سازد؟ او حزب را ترك می‌کند و بیرون، در یکی از محله‌ها، بین گروههای آزاد بر سر قتل آن فرد توسط پلیس بحث است و چون «آدم» سر می‌رسد، آنها او را جاسوس حزب می‌پندارند. از میان آن گروه دو نفر به تعقیب او می‌پردازند. او برای اینکه از شرّ آنها در امان باشد وارد یك مغازه عینك‌فروشی می‌شود و عینکی دودی می‌خرد و به چشم می‌زند و از مغازه بیرون می‌آید و منتظر تاکسی می‌ماند. یك تاکسی توقف می‌کند و خانمی از آن پیاده می‌شود. او می‌خواهد سوار تاکسی شود که خانم مهلت نمی‌دهد:



«راینهارت، عزیزم خودتی؟»

آدم که شاخ درآورده با خودش می‌گوید:

«راینهارت؟ پس عینک مؤثره. باید خوب تغییر قیافه داده باشم.»

نمی‌دانم چه شد که گفتم: «ا توپی ملوسم؟ نفس در سینه‌ام حبس شده بود.

«چه عجب این دفعه سر وقت اومدی. اوا، کلات کو؟ اون کلاهی که واسِت خریدم کوش؟» می‌خواستم بخندم، اما نشد. او که نزدیکتر آمده بود متوجه شد و گفت:

«اوا، تو که راینهارت نیستی. منظورت چیه؟»

«...والا منظوری نداشتم. جنابعالی اونقدر خوشحال شده بودین که نتونستم بگم راینهارت نیستم.»[۴۱]

پس از این ماجرا «آدم» با خودش می‌گوید پس کلاه هم مؤثر است. بهتر است این یکی را هم امتحان کنم. در اولین مغازهٔ سر راه کلاه گشادی بر سر می‌گذارد و باز می‌زند بیرون. دو جوان زیگولو از روبرو می‌آیند. آنها هم عینک دودی به چشم و کلاه بر سر دارند و با اطوار خاصی، همانند «اوا خواهرها» راه می‌روند. آنها «آدم» را مورد خطاب قرار می‌دهند و می‌گویند:

ـ راینهارت، اوضاع و احوال چطوره، چیکارا می‌کنی؟

ـ با خودم گفتم حتماً راینهارت با اینها دمخور است، که دوباره گفتند.

ـ می‌دونیم پی چی هستی. بیخیال، پدرجان، بیخیال.[۴۲]

ولی این راینهارت کیست؟ باز هم باید در دل تاریکی نفوذ کرد. به کافه‌ای می‌رود، چیزی می‌نوشد و باز در امتداد خیابان به راه می‌افتد. تعدادی جوان در مورد قتل آن فرد توسط پلیس صحبت می‌کنند. فریاد می‌زنند که باید مبارزه کرد. چشم در برابر چشم. و همینکه او از کنار آنها می‌گذرد او را مورد خطاب قرار می‌دهند و می‌پرسند. نظر تو چیه، راینهارت؟ پناه بر خدا! راینهارت با اینها هم که هست.[۴۳]

از وحشت این هویت نابجا شروع به دویدن می‌کند. از میان عابران راهش را باز می‌کند. پیرزنی که سبدی در دست دارد او را متوقف می‌کند و می‌پرسد:

«پسرم، امروز آخرین رقم شرط‌بندی چیه؟»

«آخرین رقم شرط‌بندی چی چیه؟»

«یعنی می‌خوای بگی تو راینهارت دونده نیستی؟ من روی تو شرط بستم.»

با خودم گفتم عجب! پس راینهارت دونده هم هست.

و او باز شروع به دویدن می‌کند.

ماشین پلیس سر می‌رسد. افسر پلیس فریاد می‌زند: «آهای راینهارت، دیگه تو جنگ مایی. ایست!»

ـ «اشتباهی گرفتین قربان.»

ـ «حقه نزن! تو خود راینهارتی.»

پلیس با چراغ قوه چهره او را بررسی می‌کند و می‌گوید... که اشتباهی گرفته و می‌گوید:

ـ «تو فکر می‌کنی کی هستی؟»[۴۴]

و او باز هم شروع به دویدن می‌کند. صدای دلفریب دخترکی را از پشت سر می‌شنود:

«راینهارت فکر می‌کردم نمی‌آیی. سر تو برنگردون. خیلی منتظرت بودم... چی شده منو فراموش کردی؟» و بعد همان طور که راه می‌رفتم او خودش را به من رساند و می‌خواست چیزی را در جیبم بگذارد. با عصبانیت به او گفتم راینهارت نیستم و او که یکه خورده بود گفت منو باش، فکر می‌کردم راینهارتی. می‌خواستم پول اونو بدم به تو.»[۴۵] پس راینهارت قلتبان هم هست؟

بالاخره «آدم» به کلیسا می‌رسد، داخل می‌شود تا نفسی تازه کند. شب عید میلاد مسیح (ع) هم هست. در کلیسا زنی رو به او می‌کند و می‌گوید:

ـ عصر بخیر پدر راینهارت. توی این شب دم کرده حالتون چطوره؟

ـ دیدم انگار فایده‌ای ندارد. گفتم «شب بخیر خواهر»[۴۶]

اما آیا حقیقت دارد؟ همه اینها یك نفر است؟ آیا می‌شود یك نفر هم دونده باشد، هم قمارباز، هم رباخوار هم عاشق پیشه و هم کشیش؟ حقیقت چیست؟ دنیای راینهارت دنیای امکان است و او خودش این را می‌داند. او سالها از «آدم» پیش افتاده است و «آدم» هالوترین موجود روی زمین. دنیا دنیایی سیال است و راینهارتهای نامرد و ترسو در آن آسوده خاطر زیست می‌کنند.

و اینجاست که «آدم» سر عقل می‌آید. او دیگر نامرئی است، آدمی بدون هوس آدم بودن و آدم شدن. امید به آینده دیگر سرابی بیش نیست. او که از جانب پلیس و سیاهپوستهای مستقل و حزب کمونیست مستقر در هارلم تعقیب می‌شود به زیرزمین پناه می‌برد. خودش را زنده بگور می‌کند. در همین خانه زیرزمینی است که پیامش را به گوش ما می‌رساند. او برای اینکه خودش بتواند خودش را ببیند ۱۳۶۹ لامپ با برق دزدی روشن می‌کند.

او در آن مخفیگاه، همه چیز را که مربوط به گذشته است به آتش می‌کشد. همه مدارکش را می‌سوزاند. اصلاً هویت داشتن که در این جامعه ارزشی ندارد. تنها یك چیز را نمی‌تواند بسوزاند و آن اندیشه‌اش است. یادش می‌آید وقتی کودکی خردسال بود، پدربزرگش در بستر مرگ، پدر او را مورد خطاب قرار داد و گفت: «پسر جان خوب گوش بده. اینجا سرت توی دهن شیره، باید برشون غلبه کنی، پس تأییدشون کن، به اونها لبخند بزن، اونقدر تأییدشون کن که بمیرند.

که شاید حتی آدمی نامرئی هم وظیفه‌ای داشته باشد که باید انجام دهد. نقشی اجتماعی که باید حتماً ایفا کند.»

بگذار ترو ببلعند تا اینکه استفراغت کنن یا بترکن.»[۴۷] حالا در زیرزمین متوجه پند پدربزرگش می‌شود. این جامعه از کسی ثبات نمی‌خواهد. بی‌ثباتی اصل کار است. کلام آخر او این است:[۴۸]

«دارم پوست می‌اندازم و آن را در همین زیرزمین به جا خواهم گذاشت. درصدد هستم که دوباره به سطح برگردم. این بار نامرئی بودن جزء وجود من است، اما به هرحال باید برگردم. فکر می‌کنم دیگر وقتش است. مخفی ماندن بزرگترین جنایت است. می‌دانید، بیش از حد مخفی مانده‌ام. دارم به این می‌اندیشم

اما گوش بدهیم به نظر منتقدی به نام آرنولد گلدمن که در مورد الیسون این گونه داد سخن می‌دهد. «در ۱۸ سالی که از انتشار کتاب «آدم نامرئی» گذشته است، الیسون تنها قسمتی از یك رمان جدید را نوشته و آن هم تا به حال مأیوس کننده بوده است. اصرار نویسندهٔ آمریکایی به جامع بودن و جهانی فکر کردن باعث شده است که یکی از بااستعدادترین نویسندگان اواسط قرن بیست آمریکا سکوت کند.»[۴۹]

به نظر می‌رسد این منتقد دارد از الیسون قدردانی می‌کند، اما این طور نیست. او می‌خواهد بگوید چرا الیسون دید طبقاتی داشته و وابسته به جامعهٔ اقلیت سیاهپوستها در آمریکا است، دید محدودی دارد و

همین باعث شده است که نتواند حرف تازه‌ای بزند! اما آنچه راکه الیسون مورد حمله قرار می‌دهد سیستم‌های پیچیدهٔ حاکم برجامعه آمریکاست که روان آدمی را تحلیل می برد. به نظر من کتاب او آینهٔ تمام‌نمای جامعه آمریکاست. الیسون با آگاهی از روابط حاکم بر جامعه‌اش دست به قلم می‌برد. «لودویك فن برتالانافی» در کتاب «نظریهٔ عمومی سیستم‌ها» از سیستمها و ارتباط آنها با یکدیگر صحبت می کند. تصور کنید که قرار است موشکی به فضا فرستاده شود. در اینجا چندین سیستم در ارتباط باهم قرار می گیرند. مهندس فیزیك، شیمی، زیست شناسی، ریاضی، و علم طب. حالا اگر سیستمی وجود نداشته باشد که تمام این سیستمها را به یکدیگر مرتبط سازد، موشکی هم به فضا نخواهد رفت. از این‌رو علم مهندسی سیستمها بوجود می آید که بتواند تمام این سیستمها را هماهنگ کند. «از مجموعه این سیستمها یك سیستم کلی‌تر باید ساخته شود که این سیستم کلی خود باید از اصول خاصی پیروی کند. البته این در زمینه علم و تکنولوژی نویدبخش است. اما همینکه این مهندسین سیستمها پای انسان را هم به میان می کشند احساس خطر می کنند. روانپزشکی به نام «رونش» می گوید: «دنیای جدید ما که برمبنای علم سیبرنتیك بنا شده، با انسان سروکار ندارد، بلکه بیشتر باسیستمها سروکار دارد. انسان در این سیستم همچون ابزاری است که می توان به سادگی مصرفش کرد و یا اگر پاسخگوی نیاز سیستم نبود دورش انداخت.»[۷۰] «یوگوسلاو» می گوید «در این دنیای جدید آنچه که غیرقابل اعتماد است و کامپیوترها قبولش ندارند «عنصر انسانی» ویا بهتر بگوییم عنصر «طبیعت انسان» است. این عنصر انسانی یا باید کاملاً از مجموعه سیستمها حذف شود و یا اگر نمی خواهد حذف شود باید با آن کار کرد تا قابل اعتماد باشد. یعنی تا جایی که امکان دارد باید او را مکانیکی، مطیع، کنترل شده و استاندارد بار آورد. به زبانی دیگر انسان در این سیستمها باید به موجودی سبك‌مغز، قطع و وصل کن، و یا دست بالا به تحصیل کرده‌ای ابله تبدیل شود و آنقدر در یك رشته تخصص یابد که دیگر خود را جزیی از آن سیستم و یا ماشین بداند.»[۷۱]

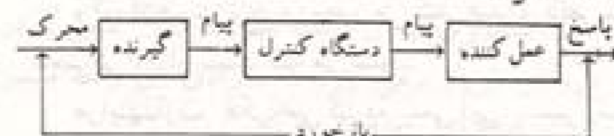
رئیس دانشگاه، دکتر «بلدسو» خود رئیسی حرفه‌ای است. کسی که در طول عمرش فقط رئیس دانشگاه باقی خواهد ماند، وسیله‌ای که بر انضباط خشك تحمیلی از جانب مقامات نظارت می کند و چنین نیز سخن می گوید: «اینجا من فرمان می‌دم نه کس دیگه‌ای، به موقع‌اش هم تعظیم می کنم.» حزب کمونیست شعبهٔ هارلم به «آدم» می گوید، عضو شدی که عمل کنی نه اینکه به چون و چراها فکر کنی.

قرنها انسان را به خاطر داشتن عنصر تفکر و اندیشه ستایش کرده‌اند، اما همین عنصر در جامعه‌ای که به سیستمها نظر دارد از خطرناکترین عناصر به حساب می آید. تفکر و تعقل و حرکت معقول اعمالی «رمانتیك» جلوه می کند، در عوض آنچه که سیستم طلب می کند، حرکت مقطعی و خالی از تفکر است. سخن آخر آنکه سیستمها به فرد می گویند: تو از خودت هویتی نداری، موقعیت است که به تو معنی می‌دهد. البته اعمال «رمانتیك» در ادبیات سیستمها یعنی حرکتی از جانب فرد که بر مبنای حرکت سیستم کل نباشد. روزگاری ویلیام بلیك می گفت: «آن کس که می‌خواهد ولی عمل نمی کند، آفت خود و دیگران است.» اما امروزه می گویند در سطح عمل کن، رسمی هم عمل کن. و به همین جهت به قول «آلن کندی» تنها خدایی که دوباره جان گرفته است «پروتئوس» خدای دمدمی‌مزاج یونانیهاست، خدایی که هر لحظه به رنگی درمی‌آید. و برمبنای نظر «کندی»، این منش دمدمی، منش آرمانی جوامع معاصر است.[۷۲]

الیسون باظرافت خاصی به این موضوع اشاره می کند. پس از آنکه «آدم» از بیمارستان رنگ آزادی مرخص می‌شود از یکی از گاریهای کنار خیابان سیب‌زمینی هندی آب‌پز می خرد و مشغول خوردن می‌شود و به شوخی می گوید: «من آنم که هستم»[۷۳] (Iyam what I am) در واقع هویت او در آن لحظه همان سیب‌زمینی آب‌پز خوردن است (به تشابه آوایی Iam و yam که به معنی سیب‌زمینی هندی است توجه شود) و این صدالبته از حرف دکارت بدور است که می گفت، «فکر می کنم پس هستم»، ولی اینك می گوئیم: «سیب‌زمینی می خورم پس هستم!» همدرد و همسخن رالف الیسون، کن کی‌سی، در «یکی به غضب خدا گرفتار شد» از قول رئیس «برومدن، که او را به اجبار در دیوانه‌خانه نگه داشته‌اند، می گوید کامباین (او برای سیستم نامریی این نام رابه کار می‌برد) تلاش زیادی کرده است که بر همه مسلط شود، که از نمونه‌های آن قطار است.

...که توی هر ایستگاهی که می ایسته یك مشت آدم بالغ با لباسهای فاخر آیینه‌کاری شده... رو مثل تخم حشرات پس میندازه. موجوداتی نیمه‌زنده که فت، فت، فت از واگنهای آخری پس می‌افتن و بعد قطار باز هم به راهش ادامه می‌ده تا باز یه جای دیگه توی این برهوت یه مشت دیگه از اینارو پس بندازه.»[۷۴]

چنین سیستمهایی برای مهار کردن افراد از کشفیات انسان در عالم زیست‌شناسی و الکترونیك نیز به صورت سازمان‌یافته بهره می گیرند. یکی از این قوانین، قانون بازخورد (feed back) است.[۷۵] اگر یك دستگاه آبگرمکن را در نظر بگیریم که مدام روشن باشد بی‌آنکه ترموستات داشته باشد، حتماً دیگ آن یا سر می‌رود یا می‌ترکد. بنابراین برای مهار کردن آن دستگاه را به ترموستات مجهز می کنند تا در آن تعادل حفظ شود.



به طور مثال در کاربراتور آبگرمکن ترموستاتی نصب می شود که توسط لوله‌ای که داخل آن اتر است به دیگ بخار دستگاه متصل است. در ابتدا که دستگاه شروع به کار می کند دستگاه کنترل نقشی ندارد، اما همینکه درجهٔ حرارت به حد معینی می‌رسد که در اینجا با «پاسخ» مشخص شده است، گرمای حاصل بر لولهٔ حاوی اتر اثر می گذارد و این خود محرکی می شود که دستگاه کنترل به کار بیفتد و جریان نفت را به حداقل برساند.

پیاده کردن این اصل در جامعه می تواند خطرناك باشد. راسل نقش میدانهای ورزشی را در ایجاد ثبات در جوامع بسیار بزرگ می‌داند. از این رو فوتبال در اروپا از ضرورت سیستمهاست. همان طور که در میدانهای ورزشی رم باستان گلادیاتورها این نقش را به عهده داشته‌اند: تحلیل دادن عواطف و احساسات افرادکه اگر همچنان در آن باقی بماند خطرناك است.

در کتاب «آدم نامریی» وضع بدین منوال است. در محلهٔ هارلم فقر و احساس نابرابری شدت دارد، حال اگر این حالات شدت یابد خطرناك خواهد بود. بنابراین حزب کمونیست هارلم رابه وجود می آورند تا مردم شبها در جلساتش تا می توانند فریاد بکشند و تازه پلیس فدرال هم مراقب است که برای حزب کمونیست اتفاقی نیفتد! وقتی بتوان تشکیلاتی را منقسم کرد، جای امیدواری‌اش هست که نیروی آنان در کشمکشهای داخلی تحلیل می‌رود تا دیگر نیرویی برای کارهای دیگر باقی نماند. «رس»، یکی از رهبران مستقل هارم به آدم نامریی می گوید:

... من سیاهم، تو سیاهی، اونم سیاهه. اما سه تا سیاه جورواجور. سه تا سیاهیم و داریم باهم می جنگیم... دعوا هم سر ارباب مشترکمونه که مارو به اسارت می کشه.[۷۶]

طبق نظریهٔ گشتالت در یك مجموعه، ارزش کل مجموعه از ارزش مجموع عددی آن اجزاء بیشتر است. اگر به کل به عنوان یك سیستم یا ساختار بنگریم، این کل یا هیأت به قول ژان‌پیاژه، از قوانین خاصی پیروی می کند ۱ـ سیستم یا هیأت از اجزاء تشکیل می‌یابد، ۲ـ این اجزاء باید از قانون تغییر و تحول پیروی کنند، ۳ـ و در نتیجه اجزاء باید بتوانند بین خود نظم و هماهنگی به وجود آورند. قانون دوم بسیارجالب است. قانون تغییر و تحول می گوید: هرگاه چیزی یا فردی در مجموعه‌ای شکل بگیرد، اگر آن مجموعه بخواهد بالنده باشد، آن جزء باید به ناچار دستخوش تغییر گردد. اما همین قانون می گوید اگر فرد بخواهد بدون در نظر گرفتن مجموعه تغییر یابد، عضوی از مجموعه به حساب نخواهد آمد. الیسون به این جنبهٔ حاکم بر جامعهٔ آمریکا نیز اعتراض دارد. هنگامی که «آدم» در موتورخانه از «فشارسنج‌ها» غافل می شود و فاجعه به بار می آید، او در عالم خواب و بیداری متوجه سخنان یکی از دکترها می شود که می گوید هدف ما گشتالت است. او باید به شیئی مطیع برای کارخانه رنگ آزادی تبدیل شود. آن کس که «رنگ آزادی» را از جلا بیندازد تا مرز اخته شدن پیش می‌رود.

پس برای «آدم» تنها یك راه می‌ماند: نقش بازی کند و از نقشش هم راضی باشد. به قول جورج سیمل روزگاری می گفتند تئاتر شبیه زندگی عادی است، امروز می گویند زندگی چیزی جز تئاتر نیست که فرد در آن نقشی را بازی می کند.[۷۷] اصولاً بین زندگی عادی و تئاتر شباهت عجیبی وجود دارد. در تئاتر کارگردانی هست که از اشخاص می خواهد چنین و چنان ایفای نقش کنند. اشخاص بازی نیز چنین می کنند، ورای این برای هنرپیشه بر روی صحنه هدف دیگری مدنظر نیست، عمل و حرکت او در ایفای نقش خلاصه می‌شود. در جامعه نیز وضع به همین منوال است. کارگردانانی خواسته‌هایشان را دیکته می کنند و خود ناپیدایند. جامعه از فرد یك سلسله نقش می خواهد، به

فردیت و منیّت او کاری ندارد. بی جهت نیست که «آدم نامرئی» با پدیده ای به نام «راینهارت» روبرو می شود. او آن را «راینهارت گری» می نامد. یعنی هزار چهره بودن، یعنی همه کس و همه چیز بودن و دست آخر هیچ بودن. الیسون خود در مورد «راینهارت» چنین می گوید:

راینهارت اسمی است که برای مجسم کردن هرج و مرج انتخاب کرده‌ام. همچنین قصد من این است که بگویم او با هرج و مرج زیسته است که می‌داند چگونه از آن بهره‌برداری نماید... او چهره‌ای است در مملکتی بی‌هیچ گذشته روشنی و بی‌هیچ تعین طبقاتی ثابتی، بنابراین وی می‌تواند براحتی در میان طبقات مختلف رفت و آمد کند.[۷۸]

فیلیپ راث (Ph. Roth) که خود رمان نویس است در مورد جامعه‌اش چنین نظر می‌دهد:

واقعیت جامعهٔ آمریکا انسان را غالباً مات و متحیر می سازد. حال آدم از این واقعیت به هم می‌خورد، انسان را به خشم می‌آورد و آنهایی را که اندك فکر و مخیله‌ای دارند شرمسار و خجلت‌زده می‌نماید. این واقعیت کشنده استعداد و توان ما را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و این فرهنگ، مدام چنان پدیده‌ای عجیب بر صحنه می‌آورد که مایه حسادت هر رمان‌نویسی است.[۷۹]

«آدم نامرئی» و همین طور رالف الیسون ازنه توی اجتماع آمریکا می گذرند و در این سفر معصومیت گول خویش را پشت سر می گذارند. برای «آدم» و «الیسون» و «راینهارت گری» مصادف با مرگ است. اما گوشه‌گیری هم دست کمی از مرگ ندارد. راه سومی وجود دارد و آن راهی انسانی است که در آن مسؤولیت اجتماعیش را بپذیرد و در عین حال از چالش با واقعیت فریبکار دست برندارد. الیسون خود می گوید:

... بنابراین وظیفه ما این است که همیشه با شکلهای آشکار واقعیت بستیزیم... و با آن به نبرد برخیزیم تا بدانجا که هرج و مرج جنون‌آمیز و پیچیده را وادار سازیم که چهره‌های دروغینش را برملا سازد.[۸۰]

و به عنوان آخرین نکته، جالب این که بسیاری از منتقدان و مفسران این کتاب را از حیث سبك نامتعادل و نامتجانس یافته‌اند. زیرا نویسنده، گاه از ناتورالیسم، گاه از امپرسیونیسم، و لحظاتی نیز از سوررئالیسم استفاده می کند. اما این ضعف نویسنده نیست سهل است که اعتلای کار او نیز هست. نویسنده با تغییر سبك در طول کتاب، همان طور که راوی داستانش از جنوب آمریکا به شمال می‌رود و در آنجا به زیرزمین پناه می‌برد، به سه چیز نظر دارد. اول اینکه هر کدام از این سبکها به فراخور حال راوی در طی سفرش انتخاب می شود. دوم اینکه هر چرخشی در سبك همراه با تغییر محیط اجتماعی راوی است و سوم آنکه نویسنده نمی‌توانست در برملا کردن ترفندهای هزار چهرگی سبکی یك چهره انتخاب کند، و الا این خود ناپختگی نویسنده را می‌رساند. این بحث به بررسی متن و آشنایی دقیق با آن مربوط می شود و خود به مقالی دیگر نیازمند است. ■

پانویسها:

۱ـ این مقاله نخست در سال ۱۳۶۵ به صورت سخنرانی در دانشکده ادبیات و علوم دانشگاه شهید باهنر ایراد گردیده است، و اینك با اندك حك و اصلاح تقدیم خوانندگان می شود.

2- Invisible Man.

3- Ralph Waldo Ellison (1914-)

4- May Flower.

5- May Flower Compact.

6- Plymouth

7- New England.

8- Pierre Charles Baude Laire, (1821 - 65).

9- Les Fleurs dumal (The Flowers of Evil), 1857.

10- Henry Brooks Adams, (1838-1918).

۱۱ـ ر. ك به کتاب The Education of Henry Adams.

12- Nathaniel Hawthorne, (1804-64).

13- Herman Melville, (1819-91).

14- The Minister's Black Veil.

15- N. Hawthorne, The Scarlet Letter & Sellected Tales, ed.T. Connolly (Penguin Books, 1974), P.313.

16- N. Hawthorne, «Rappaecini's Daughter», in The American Tradition, in Literature, ed. S.Bradley, et. al. (New York: Grosset & Dunlap, 1979), p. 356.

17- The House of the seven Gables, 1851.

18- The Scarlet Letter. 1850.

۱۹ـ در متن انگلیسی این حرف «A» است که حرف اول لغت «Adultress» به معنی «زانیه» است. به پیشنهاد بجای همکار ارجمند آقای محمدعلی مختاری معادل «ز» برای ترجمهٔ فارسی انتخاب شد.

20- Moby Dick, 1851.

21- The Confidence - Man, 1857.

22- Herman Melville, The Confidence - Man. (New York: Airmont Publishing co, INC, 1966), P.16.

۲۳ـ تعبیر از نیماست.

24- H. Melville, «The Bench of Boors», in Sound & Sense: An Introduction to Poetry, ed. L. Perrine, (New York: Harcourt Brace Jovanovich INC., 1973), P. 219

25- Mark Twain (1835 - 1910)

26- Henry James, (1843 - 1916)

27- J.F. Cooper. (1789 - 1851)

28- R.W. Emerson, (1803 - 82).

29- D.H. Lawrence, Studies in classic American Literature, (England: Penguin Books, 1983), P.9.

30- Walt Whitman

31- D.H. Lawrence, Studies..., P.175.

32- Edward Ginn.

33- R.W. Horton & H.W. Edwards, Backgrounds of American Literary Thought, (New Jersey: Prentice - hall, INC. 1974), P.292.

34- E. Hemingway, (1898, 1916)

35- F. Scott Fitzgerald, (1896 - 1940)

36- T. S. Eliot, (1888 - 1965)

37- R. W. Horton & H.W. Edwards, PP. 296 - 97

38- D.H. Lawrence, P.59

39- Tuskegee Institute-

40- Richard Wright, (1908-60)

۴۱ـ جلال آل‌احمد، کارنامهٔ سه ساله، انتشارات رواق، چاپ سوم، بهمن ۱۳۵۷، ص ۱۰۲.

۴۲ـ Booker Taliaferro Washington (۱۸۵۶ـ۱۹۱۵م.) از سیاهپوستان برجستهٔ آمریکاست که بنیانگذار «انستیتو صنعتی توسکی جی» برای تعلیم سیاهپوستان است. مهمترین کتاب او «آیندهٔ سیاه آمریکایی» نام دارد.

43- Ralph Ellison, Invisible Man. (NewYork: Vintage Books. 1952). PP 17-8.

44- Ibid., P.22

45- Ibid., PP.136-7.

46- Ibid,. P.140

47. Ibid., p. 187.

48. Ibid., p. 192.

49. Ibid., pp. 204-5.

50. Ibid., p. 231.

51. Ibid.

52. The Short Happy Life of Francis Maccomber.

53. Kenkesey.

۵۴. عنوان «پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته» ترجمه‌ای تحت‌اللفظی است. نام کتاب از یکی از اشعار عامیانه گرفته شده بدین مضمون:

... one flew east. one Flew west.
... one flew over cuckoo's nest.

که معادل فارسی آن بهتر است چنین باشد:
یکی مرد و یکی مردار شد   یکی به غضب خدا گرفتار شد.

55. Invisible Man. p. 243.

56. Ibid., p. 237.

57. Ibid., p. 297.

58. Ibid., p. 302.

59. Ibid., p. 333.

60. Ibid., pp. 458 - 9.

61. Ibid., P. 472.

62. Ibid., P. 473.

63. Ibid., P. 480.

64. Ibid., P. 481.

65. Ibid., P. 483.

66. Ibid., P. 485.

67. Ibid., P. 497.

68. Ibid., P. 568.

69. Arnold Goldman, «A Remnant to Escape: The American Writer and the Minority Group», in American Literature Since 1900, ed Marcus Cunliffe (London: Sphere Books, Ltd, 1975), p. 334.

70- L.V. Bertalanffy, General system theory, (New York: George Braziller, Ine. 1979), p. 10.

71- Ibid.

72- Alan Kennedy. The Protean Self: Dramatic Action in Contemporary Fiction, (New York: Columbia University Press, 1974), p. 9.

73- Invisible man, p. 260.

74- Ken Kesey, One Flew Over Cuckoo's Nest, (New York: The Viking Press, 1962), p. 203.

75- L.V. Bertalanffy, pp. 42-3.

76- Invisible Man, p.

77- A Kennedy, The Proten self, p. 18

78- Tany Tanner, City of Words, (London: Jonatnan cape Ltd. 1971), p. 57

79- Raymond M. older man, Beyond the Waste Land, (New Haven, yale univ. press 1972). p. 2

80- T. Tanner, City of Words. p. 63.



معجزه

● باقر رجبعلی

نامه‌رسانِ جوان ـ آن طور که خودش می‌گوید ـ آن روز مثل همیشه به ادارهٔ پست رفت. نامه‌هایی را که قرار بود به مقصد برساند جمع کرد و در خورجین موتورش جا داد. نامه‌ها براساس کدپستیِ هر منطقه بسته‌بندی شده و برای پخش آماده بودند. بعضی ازآنها برای کسانی فرستاده شده بود که نامی آشنا داشتند و نامه‌نگاری کارِ همیشگی‌شان بود: رساندن این نامه‌ها سخت نبود.

جلو خانه، یا مغازه، یا محلی که روی پاکت نوشته بودند ترمز می‌کرد و نامه را به اولین کسی که جلوش سبز می‌شد تحویل می‌داد. به این ترتیب آن روز تا نزدیك ظهر، سی چهل نامه را به صاحبانشان تحویل داد و بستهٔ بعدی نامه‌ها را که همهٔ آدرس‌هایش در منطقهٔ پستی ۳۴۵/۲ قرار داشت از خورجین درآورد و بانگاهی به یکایکشان مسیرِ خود را تعیین کرد. روی اولین نامه، محلی را نوشته بودند که او تا به حال برای آنجا نامه‌ای نبرده بود. یك بار دیگر آدرس را خواند و این را که «برسد به دستِ پدر بزرگوارم مشهدی محمدغریبی.»

پشت نامه راهم خواند: «کرمانشاه ـ بادگان بیستون ـ گردان ۴ ـ گروهان ۲ ـ برسد به دست منقضی خدمت ۵۶ مراد غریبی مستقر در منطقهٔ سرپل ذهاب ـ اردوگاه بایطاق.»

نامه‌رسان با صبر واشتیاقِ تمام به دنبالِ آدرس گشت و آن را در یکی از کوچه پس کوچه‌های آن محلهٔ فقیرنشین پیدا کرد.

این بار بر عکسِ جاهای دیگر، که از موتور پایین نمی‌آمد، جلو در پیاده شد و بعد از پایین زدن جك، انگشتش را روی زنگ گذاشت.

نزدیك ظهر بود و بچه‌های زیادی درکوچه بازی می‌کردند. از صاحبخانه خبری نبود، و نامه‌رسان جوان برای سومین بار زنگ زد. کم کم داشت از وجود صاحبخانه ناامید می‌شد که صدایی گفت: آمدم.

لبخندی بر لبانش شکل گرفت و راضی از صبرِ خود نامه را دست به دست کرد. صدایی شبیه به تق ـ تق ـ تق، هر لحظه بلندتر به گوش می‌رسید و لحظه‌ای بعد درباز شد.

نامه‌رسان، پیرمرد لاغر، از پاافتاده و عصابه دستی را در آستانهٔ در دید.

پیرمرد گفت: «بفرمایید، با که کار دارید؟»

نامه‌رسان می‌گفت: دقت که کردم دیدم ناییناست. زیرشلواری کوتاهش انگار چیزی درمیان خود ندارند، آویزان و کج و کوله بود. همان طور که به عصایش تکیه داده بود دوباره گفت: چه کار دارید؟ شما که هستید؟

گفتم: «سلام پدر.»

جواب سلامم را داد وگفتم که نامه‌ای آورده‌ام: نامه‌ای از جبهه برای مشهدی علی.

گفت: نامه! مراد فرستاده؟

گفتم: بله

ودستم را به طرفش دراز کردم، اما اوصورتش را به جلو و کمی رو به بالاگرفته بود و نمی‌دانست که من در کنارش ایستاده‌ام و نامه را به طرفش گرفته‌ام.

گفتم: مشدعلی شمایید؟

گفت: بله خودم هستم. کجاست نامهٔ مراد، بده ببینم.

نامه را به دستش سپردم. و او آن را گرفت و به قصد بوسیدن روی لبهایش گذاشت.

نامه‌رسان این طور ادامه داده بود که: در آن لحظه واقعا نمی‌دانستم چه کنم. بروم یا بایستم ببینم پیرمرد چه می‌کند. بالاخره تصمیم گرفتم بروم.

خداحافظی کردم و گفتم: خب پدرجان! خداحافظ.

گفت: دستِ شما درد نکند. خیلی ممنون که آن را برایم آوردید، امّا... امّا چه کسی آن را برایم بخواند؟

گفتم: مگر کسی را ندارید؟

گفت: نه پسرم. فقط همین پسر پیشم بود که او هم رفت. البته دخترم هست، امّا او شوهر کرده و رفته. روزی یك بار می‌آید و به کارهایم می‌رسد، امّا شوهرش بیشتر از این نمی‌گذارد این جا بماند. طفلکی سواد هم ندارد...

و گفت: اگر زحمت نیست شما برایم بخوانید.

این را که پیرمرد گفت، نامه‌رسان جوان ـ آن طور که خودش می‌گوید ـ حساب کرد و دید موقعیتی برای ثواب پیش آمده و حیف است آن را از دست بدهد.

گفت: چشم پدرجان.

و خواست همان جا نامه را باز کند و برای او بخواند. امّا پیرمرد اصرار کرد که بروند داخلِ خانه. نامه‌رسان قبول نکرد وگفت که موتورش را می‌دزدند. و همان جا، در میان دولنگهٔ در نشست و نامه را باز کرد. پیرمرد نیز همان جا روی زمین نشست و در حالی که دستهایش را به عصا تکیه داده بود، نگاهش را به جایی دوخته بود و گوش می‌داد. نامه‌رسان برایش خواند: «خدمت پدر عزیزم سلام عرض می‌کنم. امیدوارم احوالات شما خوب باشد وملالی نداشته باشید جز دوریِ فرزند که آن هم انشاءالله به یاری خدا

هرچه زودتر با پیروزی خون بر شمشیر برطرف خواهد شد. خدمت خواهرم و فرزندش علی و شوهرش یارعلی دعا وسلام می‌رسانم. به حضور پدرم عرض کنم که ما اکنون در جبهه «بازی دراز» در حال خدمت به دین و حراست ازآب وخاك میهن هستیم و امیدواریم بتوانیم دشمن را از خاکمان بیرون کرده، هرچه زودتر سربلند و پیروز به خانه‌هایمان برگردیم. پدرجان، تنها نگرانی اینجانب از بابت تنهایی شماست که نمی‌دانم فاطمه جهت درست کردن غذا، و رفت و روب منزل و دستگیری شما به خانه می‌آید یا نه، گرچه به من قول داده که هر روز یك بار به شما سر بزند. اما نگرانی ام از بابت شوهرش یارعلی است که فاطمه، آن دفعهٔ آخر به من می‌گفت چون جیگرکی اش را ول کردی و رفتی جبهه، خیلی دلخور است و دست تنهایی نمی‌داند چه کارکند. برای همین است که فکر می‌کنم جلوی فاطمه را هم بگیرد و نگذارد به خانه شما بیاید. به هر حال تنها نگرانی من از همین بابت است و دلم می‌خواهد توسط کسی شرح حال خودتان را بنویسید و برای من بفرستید. فعلا زیاده زحمت است تا انشاءالله نامهٔ شما برسد و من خوشحال شوم. چشم شما را می‌بوسم. ـ مراد.»

نامه‌رسان می‌گفت: در ضمنِ خواندن نامه گهگاه نگاهی به پیرمرد می‌کردم. به جایی نامعلوم نگاه می‌کرد و لبخندی محو و سرد روی لبهایش شکل گرفته بود. پلك‌هایش باز بود، امّا چشمانش نمی‌دید. وقتی نامه تمام شد او هنوز همانطور مانده بود و تکان نمی‌خورد. برای یك لحظه فکر کردم از دنیا رفته است. شانه اش را گرفتم و گفتم:

«تمام شد پدر، خوب شنیدی یا نه؟»

و او ناگهان از دنیایی که در آن غرق شده بود بیرون آمد و دستم را گرفت.

گفت: «دستت درد نکند پسرم، خدا بچه‌هایت را برایت نگهدارد.»

می‌دانستم که خداحافظی کردن بی‌مورد است و باید جوابِ نامهٔ پسرش را هم برایش بنویسم. بنابراین خودم حرفش را پیش کشیدم و گفتم: «کی می‌خواهی جواب نامه اش را بدهی مشدعلی؟»

این بار لبخند شیرینی زد وگفت: «اگر شما زحمت بکشی همین الان، خدا حفظت کند.»

بلند شدم و کاغذی از خورجین موتور درآوردم و کنارش نشستم. سه چهار بچهٔ کوچك کمی دورتر ایستاده بودند و نگاهمان می‌کردند. دقت که کردم دیدم بیشتر به موتورم نگاه می‌کنند تا به ما. به پیرمرد گفتم: «هرچه می‌خواهی بگو بنویسم. بعد هم خودم می‌برم برایت پست می‌کنم.» زیرلب دعایم می‌کرد. این را از حرکاتش فهمیدم.

وقتی گفتم: «خوب... حاضرم. بگو.»

آرام آرام و با صدایی گرفته حرفهایش را زد.

نامه‌رسان تمام حرفهای پیرمرد را یادش نبود. تکه‌هایی از آن را به یاد آورد و از زبان پیرمرد برایم گفت: «بنویس: حضور فرزند دلبندم مراد غریبی دعا می‌رسانم. امیدوارم هرکجا که هستی سلامت باشی و هرچه زودتر به خانه‌ات برگردی. بنویس: پسرم! من تنها هستم و تو باید هر چه زودتر بیایی پیشم. بنویس: درست است که خواهرت به من سر می‌زند، امّا آن بیچاره هم برای خودش گرفتاری‌هایی دارد و دایم غرغر می‌کند. راست می‌گوید دیگر! مگر آدم قحط بود که تو هم به آن جا رفتی. این همه جوان و این همه آدم رفته‌اند آن جا. بنویس: به خدا اگر وضع ما را می‌دانستند هیچ کس حاضر نمی‌شد تو را به جبهه ببرد.

خدابیش را بخواهی، کسی که دنبال تونیامده بود. کسی که بازور تورا به آن جا نمی‌بُرد. چرا بلند شدی و راه افتادی. به خدا ثواب چرخاندن این زندگی، بیشتر از ثوابِ آن جا بودن است.»

نامه‌رسان این‌ها را که نوشته بود، از پیرمرد خداحافظی کردو حتی صورتش را هم بوسید. پیرمرد به جانش دعا کرد و او سوار موتور شده و برگشته بود به اداره اش.

نامه را همان روز برای مراد غریبی پست کرده بود. و بعد برایم تعریف کرد که «درست سه هفتهٔ بعد جواب نامه رسید...» او هم بلافاصله حرکت می‌کند و تمام نامه‌ها را به صاحبانش می‌رساند. بعد می‌رود به سراغ پیرمرد. زنگ می‌زند واین بار هم مثل دفعه اوّل همان تق تق تقِ عصا را می‌شنود. پیرمرد در را باز می‌کند. او سلام می‌دهد و پیرمرد آنقدر باهوش بوده که صدایش را می‌شناسد. این دفعه با خوشحالیِ وصف‌ناپذیری اصرار می‌کند که او را به داخل خانه‌اش بکشاند. او هم به ناچار، موتورش را قفل و زنجیر می‌کند و داخل می‌شود. خانهٔ پیرمرد را کوچك و مرتب و مختصر می‌بیند.

پیرمرد ـ انگار که همه چیزِ آن جا را می‌بیند ـ گوشهٔ خانه، روی تشکچه‌ای می‌نشیند و برای او از فلاسك کنار دستش چای می‌ریزد. قبلاً گفته بود: بخوان فرزندم، بخوان ببینم چه خبر از پسرم.

او هم نامه‌ای را که باز کرده بود می‌خواند. این بار هم، مراد بعد از سلام و احوالپرسی مقداری از جبهه و جنگ وامید به پیروزی نوشته بود و مقداری هم از مسایل خانوادگی شان. بعد از خواندن نامه، چای سردشده را سر می‌کشد و کاغذ و قلمی را که در جیبش آماده کرده بود درمی‌آورد و به پیرمرد می‌گوید: «خب مشدعلی، بگو جوابت را تا بنویسم.»

پیرمرد بازهم با پسر سخن گفته بود و از مشکلاتش حرف زده بود. از تنهایی اش از امیدش به بازگشت مراد، و از اینکه فقط به امید دیدار دوبارهٔ او زنده است. باز هم فرستادن نامه برای مراد و منتظر ماندن برای رسیدن جواب آن تکرار شده بود.

نامه‌رسان می‌گفت: «برایم خدمت به پیرمرد نوعی رضایت خاطر به همراه داشت. احساس می‌کردم از کارم واقعاً راضی ام.» و تعریف کرد که: «به این ترتیب چهارپنج بار نامه نوشتیم و جواب گرفتیم تا آن که...» و این جا سکوت کرد. دلش نمی‌خواست حرف بزند، یا واقعاً نمی‌توانست. امّا این بار من اصرار داشتم که او حرف بزند. دلم می‌خواست حالا که حرفش گره خورده، بدانم برای چه بغض کرده و نمی‌تواند به حرفهایش ادامه بدهد. بالاخره همه چیز را گفت و مرا هم متأثر کرد.

گفت: «این بار هم مثل همیشه جواب نامه‌ای که داده بودیم رسید، و من آن را برداشتم و نزدیك ظهر به خانهٔ پیرمرد رفتم. خوشحال بودم و دلم خوش بود که او را یك بار دیگر خوشحال خواهم کرد. شادتر از همیشه در را باز کرد وگویی منتظرم بوده باشد، کنار رفت تا داخل شوم. وارد خانه اش شدم و وقتی نشستیم، ضمن آن که برای گوش دادن به نامه عجله داشت سبد پُر از میوه‌ای را که انگار برای من آماده کرده بود آورد و جلوم گذاشت. اوّل نامه را باز کردم تا برایش بخوانم و خیالش را راحت بکنم. وقتی مثل همیشه ابتدا نگاهی به سرتاپای نامه انداختم تا در خواندنش برای پیرمرد وقفه‌ای ایجاد نشود، با کمال تعجب دیدم ـ نامه شکل و شمایل دیگری داردو به خطِ همیشگی نیست.

پیرمرد آمادهٔ شنیدن بود و دوباره مثل همیشه به جایی خیره شده و به پشتی تکیه داده بود. عصایش را همچنان در دست داشت و لبخندی محو روی لبانش شکل گرفته بود. دائم می‌گفت: بخوان... به گوشم...

من به تنهایی غرق در نامه بودم و زبانم بند آمده بود. نامه، با همه کوتاهی و خشونتش لالم کرده بود. می‌دانی در آن چه نوشته بودند؟»

به دهانش چشم دوخته بودم و زبانم مثل چوب خشك شده بود. احساس می‌کردم ترس برم داشته است. دلم می‌خواست بگویم: بگو دیگر... بگو...

و دوستم نمی‌توانست حرف بزند. زبانش واقعاً بند آمده بود؟ ناچار کمی صبر کردم تا حالش جا آمد و به حرفهایش ادامه داد: «ان نامه را دوستانِ مراد نوشته بودند. بعد از مقدمه چینی کوتاه، خلاصهٔ حرف اصلی شان این بود که: «فرزند دلاور شما مراد غریبی، در نبردی نابرابر شهید شده و پیکر پاکش در منطقهٔ نبرد جا مانده است. به علت درگیری‌های شدیدی که در مناطق دیگر به وجود آمده و هنوز هم به شدت جریان دارد، نیروهای گردان ما برای انتقال پیکر مطهرش فرصت لازم را به دست نیاورده‌اند. لذا ما دوستان داغدارش، از شما عاجزانه تقاضا داریم خودتان هرچه سریعتر جهت انتقال پیکر پاك آن شهیدِ مظلوم اقدامات لازم را به عمل آورید. این نامه کاملاً خصوصی و دوستانه است و از آن به هیچ وجه جهت اثبات اقدامات خودتان استفاده نکنید. امضاء ـ دوستان شهید مراد غریبی»

نامه‌رسان می‌گفت: «این‌ها را که خواندم یخ کردم و سرتاپایم می‌لرزید. نمی‌دانستم چه کار کنم و چه بگویم. پیرمرد دائم می‌گفت: چرا نمی‌خوانی پس؟ و من نمی‌دانستم چه بخوانم. با صدایی لرزان گفتم: می‌خوانم، صبر کن... و فکر می‌کردم چه کنم. بالاخره تصمیم گرفتم و با هر جان کندنی بود به خودم مسلط شدم. بدون آنکه به نامه نگاه کنم برای پیرمرد خواندم:

«خدمت پدر عزیزم سلام عرض می‌کنم. امیدوارم بتوانم هرچه زودتر از جبهه برگردم و به خدمت گذاری آن پدر مهربان مشغول شوم. پدر عزیزم... عرض کنم خدمتتان که الان فرصت کافی برای درازگویی ندارم و این نامه را فقط به جهت اطلاع از سلامتی خودم برای شما نوشته‌ام. انشاءالله در نامه‌های بعدی بیشتر خواهم نوشت و شما را از وضعیت خودم مطلع خواهم کرد. از جانب من به خواهرم و فرزندش و کسی که برای شما نامه‌ها را می‌خواند و جواب آن را برای من می‌نویسد تشکر کنید. با امید به آن که زودتر بیایم و شما و ایشان را ملاقات کنم به خدا می‌سپارمتان. خدا نگهدار. فرزند شما مراد غریبی.» و گریه‌ام گرفت. امّا صدایش را درنیاوردم که پیرمرد بویی نبرد. بعد با چشم گریان قلم و کاغذ را برداشتم و به پیرمرد گفتم که

جوابش را بگوید. پیرمرد هم چیزهایی شبیه به آن چه برای نامه‌های قبلی می‌گفت، گفت و من فقط گوش می‌دادم. هیچ کدام را روی کاغذ نیاوردم. هر چند لحظه که پیرمرد می‌پرسید: نوشتی؟ می‌گفتم: بله.

وقتی حرفهایش را زد، بلند شدم و خداحافظی کردم. دلم می‌خواست فرار کنم، و این کار را کردم. وقتی از در بیرون آمدم و موتور را روشن کردم، انگار بال درآورده باشم، پریدم و از آن جا دور شدم.

آن شب اصلاً خوابم نبرد. فکر می‌کردم چه باید بکنم. چه طور به پیرمرد بگویم. چه گونه بگویم. آن قدر فکر کردم تا به این نتیجه رسیدم که بیایم پیش تو. می‌دانستم که از همان دوران مدرسه سرت توی کتاب بود و انشاهای خوبی می‌نوشتی و حالا لابد دوستان وارد و باشعوری دوروبرت می‌پلکند. گفتم شاید بتوانی راهی برای حل این مسأله پیدا کنی. این بود که آمده‌ام پیش تو، و دست بردار هم نیستم. باید هر طور شده راهنمایی‌ام کنی.»

دوست دوران مدرسه‌ام، که حالا پستچی شده، اینها را که گفت، غمگین و سنگین بلند شد و رفت. قرار شد مهلتی بدهد تا خوب در این باره فکر کنم.

□□□

در غیاب او طی روزهای متوالی زیاد فکر کردم و راههای مختلفی به ذهنم رسید. یکی از آنها این بود که هر پانزده روز یك بار نامه‌ای بنویسیم و دوست نامه رسانم آن را بردارد و به عنوان اینکه آن نامه را مراد فرستاده برای پیرمرد بخواند. بعد هم از قول پیرمرد جوابی بنویسد ـ یا بشنود و وانمود کند که دارد می‌نویسد ـ و آن را بیاورد برای من. تصمیم داشتم در آن نامه به مرور و گام به گام گذشته از سلام و احوالپرسی و تعریف از وضعیت جبهه‌ها، مطالب دیگری ـ از قول پسر ـ اضافه کنم که به عنوان آماده سازی برای شنیدن خبر شهادت فرزند در ذهن پیرمرد عمل کند. و این‌ها را در نامه‌های بعدی و بعدی تکرار کنیم تا مطمئن شویم که شنیدن خبر شهادت فرزند برای پیرمرد، ضربهٔ مهلکی نخواهد بود و کار دستش نخواهد داد. آنگاه در آخرین لحظه آن نامه‌ای را که دوستان مراد فرستاده‌اند ببریم و به عنوان نامهٔ تازه رسیده برایش بخوانیم.

طرح بعدی آن بود که دوست نامه رسانم چند روز دیگر برود و نامهٔ دوستان مراد را بعد از مقدمه چینی کوتاهی برای پیرمرد بخواند و کار را یکسره کند.

طرح دیگر هم آن بود که دختر پیرمرد یا دامادش را پیدا کنیم و ماجرا را بگوییم تا آنها خود هر طور که مقتضای حال خودشان می‌دانند عمل کنند.

فکر دیگری هم ناخودآگاه به خاطرم رسید و آن اینکه برای چند لحظه هم که شده برویم سراغ «اکبر ماندگار» که استاد همیشگی همهٔ ماست. استادی که خیلی از ماها وجودش را از یاد برده‌ایم و شاید هم اگر گاهی وقتها بخواهد برما ظاهر شود نشناسیمش. استادی که هر کدام از ما اگر بخواهیم به او فکر کنیم و به حرفهایش گوش بدهیم نمی‌توانیم خودمان را آدم زنده بدانیم.

این‌ها به عقلم رسیده بود و به دوستم تلفن زدم که بیاید. وقتی آمد و اینها را برایش گفتم، به فکر فرو رفت. طرح اوّل را قبول نکرد و دلایلی آورد که پذیرفتم. می‌گفت: اولا پیکر پاك شهید را نمی‌توان به امان خدا رها کرد و اگر خانواده‌اش اقدامی نکنند آن جا سرشان شلوغ است و کاری صورت نخواهند داد. درثانی، حالا آن پیکر مطهر، آن جا در کوه و بیابان افتاده و از جانب گرما و سرما و پرندگان و حیوانات وحشی در معرض خطر است و خدا را خوش نمی‌آید که همین طور رها باشد. بنابراین نمی‌توانیم خبر ماجرا را به این طریق بدهیم.

حرفش را قبول کردم و دوستم گفت: یك کار می‌توان کرد. می‌شود خودمان برای رفتن به آن جا و آوردن شهید اقدام کنیم و بعداً پیرمرد را کم کم در جریان بگذاریم. بعد از بحث فراوان به این نتیجه رسیدیم که اولا اجازهٔ این کار را به بستگان درجه اوّل می‌دهند و ما بدون اطلاع آنها، حتی اگر شده به عنوان دوستان خانوادگی شان هم نمی‌توانیم به آن جا برویم و این کار را انجام دهیم، و از آن گذشته وقتش را نداریم. هر دو قبول کردیم که این تصورات عاقلانه نیست.

رفتیم سر طرح دوّم. فکر کردیم تأملی لازم است تا دربارهٔ آن بحث کنیم. بنابراین تصمیم گرفتیم به طرح سوّم بپردازیم و بعد برگردیم سراغ آن. بعد از صحبت‌های فراوان راجع به طرح سوّم به این نتیجه رسیدیم که احتمال دارد دختر و داماد پیرمرد، آنطور که باید و شاید اصول و شگردی را که باید جهت اطلاع دادن به پیرمرد به کار بست ندانند، و بنابراین باعث به وجود آمدن اتفاقات ناگوار بشوند. پس نتیجه گرفتیم که باید آن را هم کنار بگذاریم و بیشتر روی طرح دوّم و آن فکر آخری کار کنیم.

نامه رسان ناگهان گفت: «اوّل بگو ببینم این اکبر ماندگار چه کسی است؟»

گفتم: «نمی شناسی‌اش؟»

گفت: «نه»

گفتم: «فکر کن بعد جواب بده، چه طور کسی را که تو را وادار کرده دنبال مسایل این پیرمرد باشی نمی‌شناسی؟»

کمی فکر کرد و بعد نگاهش را به نگاهم دوخت و گفت: «پس چرا می‌گویی اکبر ماندگار؟»

و به فکر فرو رفت. بعد سر را بلند کرد و گفت: من به هیچ وجه نمی‌توانم به تنهایی بروم آن جا و نامه را برای پیرمرد بخوانم. می‌گفت: می‌ترسم همان لحظه سکته کند و آن جاست که من هم سکته کنم.

به او دلداری دادم و حتی راههایی را پیشنهاد کردم، امّا حاضر نشد به تنهایی برود و می‌گفت: طرح خوبی است و باید هر طور شده خودت هم بیایی، آن هم همراه با اکبر ماندگار.

به ناچار قبول کردم. قرار شد چند روز بعد با هم به خانه پیرمرد برویم و من و اکبر به عنوان دوستان مراد که از جبهه آمده‌اند و آمدنشان به طور اتفاقی با آمدن نامه رسان مقارن شده، کمی مقدمه چینی کنیم و آنگاه نامه رسان نامهٔ رسیده را بخواند. قرارمان را گذاشتیم و او رفت.

شب به تنهایی نشستم و خیلی فکر کردم. همهٔ حالات پدران را بعد از شنیدن خبر شهادت فرزند درنظر آوردم و حتی فکر کردم اگر فرزند خودم شهید شود و خبرش را برایم بیاورند چه خواهم کرد. به هیچ نتیجه‌ای نرسیدم و هر تصوری به ذهنم آمد، همه درد و داغ بود، و تزلزل و شکست.

روز موعود، اکبر ماندگار را کاملاً آماده کرده بودم. همراه خودم نشسته بود و به شهادت فکر می‌کرد و به شاهدان. نزدیك ظهر، زنگ خانه‌ام به صدا درآمد. رفتم پشت پنجره و دوستم را سوار بر موتور کنار در دیدم. پایین آمدم و حرکت کردیم. چون اکبر ماندگار باما بود از هیچ چیز ترسی نداشتیم و توکل بر خدا به پیش می‌رفتیم. تا خانهٔ پیرمرد نیم ساعت راه بود. از محله‌ای دود گرفته، با خیابان‌هایی باریك و کوچه‌هایی تنگ و پر بچه گذشتیم و رسیدیم به خانهٔ پیرمرد. پیرمرد از شنیدن صدای نامه‌رسان چنان به وجد آمده بود که تردید مرا از ابراز حقیقت واقع دوچندان می‌کرد. براساس قرارمان عمل کردیم و پیرمرد ما را بغل کرد و بوسید. به عنوان آن که بویی از فرزندش به همراه داریم. بعد از حال پسر پرسید.

چیزهایی گفتیم و همان طور داخل شدیم و نشستیم. راضی نشده بود و همچنان از آن جا می‌پرسید و اینکه پسرش چه می‌کند.

این بار اکبر ماندگار دهان گشود. ما ساکت بودیم و حرفهای او سحرکننده بود. برای پیرمرد از جبهه می‌گفت و از جنگ. از نامردی دشمن و مردانگی دلاوران خودی. از حمله‌ها و ضد حمله‌ها. از توپ وتانك، و خمسه خمسه و چلچله. از شهادت گفت و از شهیدان. و اینکه همهٔ آن جا رفته‌ها شاهدانند، و شهیدان نیز در میان همانانند، واصلا مگر فرقی می‌کند که ما اینجا باشیم یا آن جا، و یا نه در اینجا و آن جا، در جایی دیگر و هوایی دیگر. و می‌گفت در هر کجا که باشیم خدا هست و آن جا که خدا هست همه چیز هست، و طنین حرفهایش اوج می‌گرفت و هر لحظه‌اش همچون موجی خروشان، دریای دل آرام و پر تشویشمان را تحرکی دیگر می‌بخشید. و شنیدیم که خدا صابران را دوست دارد و آنان را به خود می‌خواند، و گفت که مراد ما حالا نزد اوست و پرواز او به ملکوت اعلاء آرزوی همهٔ ماست، و مراد همهٔ ما همان جاست که مراد تو آن جاست، و...

چشمانم را بسته بودم و اینها را می‌نیوشیدم که ناگهان صدای پیرمرد در اتاق طنین انداخت و سقف را لرزاند. ـ خدایا چه کرده‌ای؟

فریادش قلبمان را تکان داد. چشمانم را که گشودم پیرمرد را به سجده دیدم. سجده‌ای طولانی و همراه با هق‌هقی مردانه.

دقایق بعدی، عجیب ترین لحظات زندگی‌ام بودند. پیرمرد سرش را بلند کرده بود و نگاهش را به جانب ما دوخته بود و می‌خندید. آنگاه آهسته بلند شد، قرآن را از طاقچه برداشت و آن را باز کرد و خواند: اناالله و اناالیه راجعون...

از چشمانش نور دیدن می‌تابید و از دهانش شکوفه می‌بارید، و ما به همراهی اکبر ماندگار در شکوفه و نور غرق شدیم.



نام

• چزاره پاوزه
• ترجمه حمیدرضا حسین‌پور دلالی نیا



خاطرم نیست همبازیهای آن روزهایم کی‌ها بودند؛ به نظرم دو تا پسر بچه که هیچوقت بلوز تنشان نبود و شاید هم برادر بودند، روبروی خانه ما توی یك خانه کوچك زندگی می‌کردند.

اسم یکی از آن دو تا «پاله» بود که لابد از «پاسکواله» گرفته بودندش و شاید هم اسم یکی را به دیگری نسبت داده باشم، چون بروبچه‌هایی که آن دوربرها می‌شناختم خیلی زیاد بودند.

این پاله قد خیلی درازی داشت با دهانی عینهو دهان اسب و هر وقت که پدرش به قصد کشت او را کتك می‌زد فلنگ را می‌بست و از خانه در می‌رفت و دو سه روزی سر و کله‌اش پیدا نمی‌شد، و وقتی هم آن طرفها آفتابی می‌شد پدرش که شلاق به دست، از قبل در کمین او بود دوباره به جانش می‌افتاد و حالا نزن کی بزن و پاله دوباره فرار می‌کرد. آن وقت مادرش می‌رفت پشت پنجره رنگ و رو رفته‌ای که رو به چمنزار جنگلهای کنار رودخانه و دهنه دره باز می‌شد. و همان طور که یکریز نفرین نثارش می‌کرد، با صدای بلند صدایش می‌زد.

بعضی روزها صدای فریاد شکوه‌آلود و لهجهٔ غلیظ آن زن، مرا از خواب بیدار می‌کرد. خیلی از زنها بچه‌های‌شان را اینطور صدا می‌زدند، ولی اسمی که صدا زدنش همه را گوش به زنگ می‌کرد و گاهی وقتها طنین خشم‌آلود و غضبناك صفیر تیر شکارچی‌ها را داشت، اسم پاله بود.

بعضی وقتها ما هم محض شوخی و خاطر جمعی خودمان اسم او را صدا می‌زدیم. به گمانم حتی پاله هم از این که اسمش را فریاد می‌کردند کیف می‌کرد.

دست بر قضا یك روز من و پاله از دامنهٔ خشك تپهٔ روبروی ده بالا رفتیم. خوب یادم نیست که من و او با هم تنها بودیم یا نه، اما به خاطرم هست که دندانهای رفیقم زده بود بیرون و پیشانی‌اش به سرخی می‌زد، و به یاد دارم که داشتم برایش تعریف می‌کردم: شیری که توی جاهای خشك زندگی می‌کند دندانهایش شبیه دندانهای اوست و رنگ پوستش هم حنایی است. آن روز دل تو دل ما دو تا نبود، چون تمام وقت دنبال مارهای غیر سمی می‌گشتیم. آفتاب پس گردن ما را جزغاله کرده بود و تنمان خیس عرق شده بود. از گوشه لبهای پاله سبز آب علفی که سعی کرده بود بجودش سرازیر شده بود. و مچ پاهای من حسابی کبود شده بود. آن وقت در سکوت علفها و آب صدایی ضعیف ولی کاملاً واضح لابلای صدای وزش باد به گوشمان رسید.

یادم هست گوش خواباندم تا ببینم مرا صدا می‌زدند، ولی صدا تکرار نشد. کمی بعد از کنارهٔ رودخانه دور شدیم و از شیب دامنهٔ تپه بالا رفتیم، درحالی که به هم می‌گفتیم که داریم پی قارچ می‌گردیم، اما لااقل من خوب می‌دانستم که این دفعه هدف ما پیدا کردن افعی است و قلبم تند تند می‌تپید. وقتی که از راه باریکهٔ وسط علفها می‌گذشتیم با غرور تمام راجع به شیرها حرف می‌زدیم.

کفشهایم را دوباره پوشیده بودم و برای این که فکر خطرهای احتمالی را که تهدیدمان می‌کرد از سرم بیرون کنم مثل پسرهای جوان سوت می‌زدم. پاله درحالی که بالنگ می‌کرد غرولندکنان گفت: بس کن، افعی را این جوری صدا نمی‌زنند. دو تا چوبدستی دو شاخه گرفته بودیم دستمان، و قصد داشتیم با آنها افعی را در جایش میخکوب کنیم و بکشیم اگر موقعی که رفتیم توی رودخانه چند نفر بودیم، خوب خاطرم هست که وقت بالا رفتن از دامنهٔ تپه فقط و فقط ما دو نفر بودیم. پاله بدون این که عین خیالش باشد با بی‌اعتنایی هرچه تمامتر، با برهنه روی سنگها و خارها راه می‌رفت. اما وقتی جلوی رویمان یك خارستان سبز شد، دفعتاً ایستاد و درحالی که سرش را تکان تکان می‌داد بنا کرد به زوزه کشیدن.

خارستان از یك جای سنگی که شیب تندی داشت زده بود بیرون و از پشت آن آسمان دیده می‌شد. گفتم:

ـ اگر می‌رفتیم سراغ مارهای بدون زهر بهتر بود.

پاله چیزی نگفت؛ همان صدایی که شبیه فریاد یا لرزشی شدید بود به گوشمان آمد و تکانمان داد. باز از توی ده صدا می‌کردند؛ همان صدای عصبانی و پر شکوه همیشگی: «پاله! پاله!»

بلافاصله من یاد خانوادهٔ خودم افتادم. پاله سرش را برده بود جلو و شق و رق روی یك پا ایستاده بود. فکر کردم نکند صدایی که شنیده‌ام یکی از همان آههای شیطانی باشد، چون دیگر سکوت شده بود و صدایی نمی‌آمد. اما دوباره صدا فریاد زد، صدایی که از آن بالا بالاها مثل صدایی حیوانی به نظر می‌رسید: «پاله! پاله!»

آن وقت پاله با عصبانیت ترکه‌اش را انداخت زمین و با دستپاچگی گفت:

ـ حرامزاده‌ها! اگر افعی اسم مرا بشنود فوراً مرا می‌شناسد.

من من کنان گفتم:

ـ خوب است برویم.

زن لعنتی یك بند صدا می‌زد. او را گاهگاهی کنار پنجره می‌دیدم که با نوزادی که توی بغل داشت فریاد می‌کشید، طوری که انگار دارد آواز می‌خواند. ناگهان پاله مچ دستم را گرفت و هوار کشید: فرار کن!

تا خود دشت دویدیم و برای تحریك همدیگر فریاد می‌زدیم:

ـ افعی! افعی!

ولی ترس و وحشت ما ـ لااقل من یکی ـ خیلی بزرگتر از این حرفها بود. انگار که به هوا و سنگهای قدر قدرت توهین کرده بودیم. شب شد و ما روی نردهٔ پت و پهن پل نشسته بودیم. پاله ساکت بود و توی آب تف می‌کرد. گفتم:

ـ بریم روی بالکن هوای تازه بخوریم.

ساعتی بود که معمولاً زنهای ده گرم صحبت با هم می‌شدند، ولی در آن وقت سکوت سنگینی در همه جا حاکم شده بود و تنها صدای جیرجیرکی به گوش می‌آمد. با خود فکر کردم، هنوز من یکی کتك نخورده‌ام و گفتم:

ـ چرا وقتی صدایت می‌کنند جواب نمی‌دهی؟ امشب کتکت می‌زنند؟

پاله شانه بالا انداخت و اخم کرد: «می‌خواهی زنها بو ببرند؟» گفتم: «جداً اگر افعی اسم کسی را بشنود می‌آید دنبالش که او را پیدا کند؟»

پاله جواب نداد. آن قدر از خانه در رفته بود که یاد گرفته بود مثل مردها ساکت بماند. گفتم:

«لابد تمام مارهای تپه‌های دوربر ده اسم تو را می‌دانند!»

پاله نیشخندی زد و گفت: «مال تو را هم همین طور!»

گفتم: ولی من زود جواب می‌دهم.»

پاله گفت: «موضوع این نیست، به خیالت اگر پسر خوبی باشی برای افعی اهمیتی دارد؟ افعی دلش می‌خواهد آنهایی را که می‌روند دنبالش بکشد.»

درهمان لحظه دوباره صدای داد و فریاد بلند شد. زن باز آمده بود دَم پنجره و داشت یك بند فریاد می‌کشید. چرخهای یك گاری صدا کردند و صدای افتادن سطلی توی چاه به گوش رسید.

یادداشتی بر یک کتاب

درنگی بر دوراهی جنایت و خلسه...

■ سیّد احمد سام

□ «برادرکشی»
□ نیکوس کازانتزاکیس.
□ ترجمهٔ محمدابراهیم محجوب.
□ چاپ اول، زمستان ۱۳۶۰، انتشارات الفبا.

«نیکوس کازانتزاکیس» فیلسوف، شاعر و رمان نویس معروف یونانی در ایران درمیان کسانی که با رمان و ادبیات داستانی معاصر جهان سرو کار دارند، نامی آشنا است. تاکنون حداقل نه کتاب[۱] از او به فارسی ترجمه شده است. و از آنجا که آثار وی خوانندگان فراوانی داشته و پاره‌ای از کتابهای او با ترجمه‌های مختلف، گاه حتی تا هشت بار در مدت نسبتاً کوتاهی تجدید چاپ شده‌اند، به نظر می‌رسد نقد و بررسی بعضی افکار و نظریات او، کار بیهوده‌ای نباشد.

اما «کازانتزاکیس» از آن دسته نویسندگانی نیست که به راحتی بتوان دربارهٔ آنها قضاوت و یك حکم کلی صادر کرد. برای انجام دادن چنین کاری ابتدا باید به این سؤال اساسی پاسخ داد که: «کازانتزاکیس در چه دورانی از عمرش، چگونه نویسنده‌ای بوده است؟» و یا به تعبیری دیگر باید بپرسیم: «کازانتزاکیس در کدام کتابش؟!» زیرا وی نیز مانند بسیاری از اندیشمندان و نویسندگانی که می شناسیم، همواره در کوران حوادث محیط خود و در مواجههٔ با بسیاری از افکار و اندیشه‌های فلسفی و سیاسی معاصر خویش بوده است.

بدین لحاظ «کازانتزاکیس» گاهی نویسنده‌ای است مذهبی (مسیحی) و گاه ضدمذهب! گاه به بودا گرایش دارد، گاهی مارکسیست است و زمانی یك ناسیونالیست افراطی. گاهی در کتابهایش نوعی مبارزه به خاطر آرمان‌های انسانی را تبلیغ می کند و گاه بینشی اپیکوری ـ خیامی و تفکری اومانیستی دارد. بنابراین دربارهٔ شخص کازانتزاکیس آنگاه می توان به درستی نظر داد که تمامی آثارش به‌طور همه‌جانبه نقد و بررسی و نشان داده شود که در هر کدام از آنها به چه اندیشه‌ای باور داشته و چه تفکری را عرضه کرده است.

این مقدمه برای این گفته شده که تنها با خواندن یکی از کتابهای نویسنده‌ای مانند کازانتزاکیس ـ و مثلا برادرکشی ـ نمی توان به جهان بینی و تفکر او پی برد. زیرا علیرغم بسیاری از تشابهاتی که در زمینهٔ اصلی رمانهای او می‌بینیم، تحقیقاً پاره‌ای از اندیشه‌هایی که در کتاب «برادرکشی» مطرح می شود، در کتابهای دیگرش مورد تأئید حتی خود او نیست.

□ ماجرای رُمان «برادرکشی» در آبادی «کاستلو» واقع در یونان و در دههٔ ۱۹۴۰[۲] اتفاق می افتد. و همانگونه که از نامش پیداست از جنگهائی سخن می گوید که مابین سربازان دولتی از یکسو و چریکهای بلشویك، از سوی دیگر در جریان است. و این هر دو گروه، یونانی و طبعاً برادران هموطن یکدیگرند.

«چریك‌ها» که ترکیبی از «کارگر، دهقان، معلم، دانشجو، چوپان و زنان»[۳] هستند، با اندیشه‌های کمونیستی وام گرفته از شوروی، درمقابل نظم موجود می‌جنگند و کوهستان، مرکز قرارگاه آنان است. در مقابل آنها سربازان دولتی و بسیاری از مردم آبادی قرار دارند که آنها نیز تقریباً با همان ترکیب، در ده کاستلو که در درهٔ پائین همان کوهستان واقع شده است با چریك‌ها مقابله می‌کنند.

انگیزهٔ «چریکها» برای جنگیدن، مشاهدهٔ ظلم و بی‌عدالتی‌های فراوانی است که درجامعه خویش می‌بینند، و سربازان نیز برای انجام وظیفه و به خاطر دستوری که به آنان داده شده و نیز ظاهراً برای جلوگیری از قطعه قطعه شدن وطنشان به دست بلشویك‌ها، با آنان می‌جنگند. به دنبال این دو دستگی، مردم آبادی نیز جبراً دو شاخه شده‌اند و درگیر جنگ هستند. پاره‌ای از آنان به کوهستان رفته‌اند و به چریك‌ها کمك می کنند و بعضی هم برایشان آذوقه و اطلاعات می برند. دستهٔ دیگر نیز که نزدیکانشان در درگیریهای فراوان، به دست چریکها کشته شده‌اند، با روشن نگاه داشتن آتش این کینه، در جنگ حضور دارند. و این خونریزی مدتهاست که در «کاستلو» ادامه دارد.

شخصیت اصلی کتاب، کشیش پیر و روحانی صادقی است به نام «پدریاناروس» که از این خونریزی رنج می برد و درعین حال نمی تواند به یکی از طرفین درگیری بپیوندد. «یاناروس» از یك سو ظلم و ستم، فقر و بی عدالتی‌های فاحش را در جامعه خویش می بیند و آنها را لمس می کند، و از سوی دیگر بی اعتنائی کلیسا نسبت به این مسائل، او را رنج می‌دهد. او به چشم خویش می بیند درشرایطی که کودکان خردسال بر اثر گرسنگی می‌میرند، و در وضعیتی که آتش جنگ و خونریزی هرروز شعله‌های بلندتری بر می کشد، کلیسا ساکت است و درحقیقت با سکوت خویش این خونریزی‌ها را به نوعی توجیه می کند. «پدریاناروس»، راهبان و دیرنشین‌ها، را می بیند که یا همواره ریا می کنند و یا با تزویر و فریب دادن مردم فقط به شکم و شهوات خویش دلمشغولند و یا اگر اندیشه های سالمی دارند و افرادی صادق هستند، تنها در گوشه‌های دیر نشسته‌اند و صرفاً به عبادت و حك کردن چهره‌های مقدس بر قطعات چوب، دل خوش کرده‌اند و عملاً در حجرهٔ خود را به روی تمامی مردم و رنجهائی که برآنها می گذرد، بسته‌اند.

«پدر یاناروس» برخلاف آنچه که مرسوم آئین کلیسا در مکان و زمانهٔ خویش است، برداشت دیگری از «خداوند» و «مسیح» و «آئین کلیسا» یافته است. او شرم دارد که تنها وجدای از مردم زندگی کند[۴]. وی با خود می گوید: «مسیح فقط چهل روز در بیابان ماند و بعد از آن ازقلهٔ خلوت بیرون آمد و گرسنگی و درد و رنج کشید و دوش به دوش مردم مبارزه کرد و عاقبت مصلوب شد[۵].» به تعبیر دیگر «یاناروس» نمی تواند «مذهب» را جدای از مردم و «سیاست» بداند او نمی تواند بپذیرد که وظیفهٔ مذهب، تنها رسیدگی به امور اخروی مردم است. مذهب و کلیسا باید نسبت به آنچه در «همین دنیای خاکی» بر مردم می گذرد، حساسیت نشان دهد: «وظیفه یك مسیحی واقعی این است که همین جا، در همین دنیای خاکی، پا جای پای مسیح بگذارد[۶].» و بنابراین در این جنگ نمی تواند مانند کلیسا ـ که غالبا در طول تاریخ، هوادار و توجیه کنندهٔ وضع موجود بوده است ـ رسما از سربازان دولتی دفاع کند و همگام با آنها در جبههٔ موافق آنان بایستد.

از طرف دیگر اندیشه و «ایدئولوژی» کمونیست‌ها نیز برای «پدریاناروس» قابل قبول نیست. او نمی تواند به استقرار عدالتی در جهان دل خوش کند که در آن از «خداوند» نقشی نباشد. یاناروس یك «مردخدا» است. مردی الهی که آرزو دارد «عدالتی خدایی» برجهان حاکم شود. (به این نکته نیز باید اشاره کرد که برداشت اشتباهی که در ابتدا «پدریاناروس» از «خداوند» و ارادهٔ او در عالم خلقت دارد، باعث می شود که در بسیاری مواقع، کژی‌ها و زشتی‌هایی را که در اطرافش می‌بیند، برخاسته از اراده و خواست «مستقیم» خداوند بداند[۷]، ولیکن بعداً این شبهه در او از بین می‌رود و به این نتیجه می‌رسد که بشر می تواند راهش را انتخاب کند وخود مسؤول سرنوشت خویش است).

با چنین اندیشه‌ای، «یاناروس» به عنوان تنهاترین موجود جامعهٔ خویش، خواهان این است که بی عدالتی نباشد، خونریزی نشود و همه با هم برادر باشند و در صلح زندگی کنند. و بالاخره هم راه حل مشکل را در این می بیند که دهکده را تسلیم بلشویك‌ها کند. به امید اینکه برادر کشی پایان یابد. ـ به دلیل جهان بینی خاص کلیسائی که غالبا گرگ و میش را به یك چوب می‌راند[۸]، «پدر یاناروس» نمی تواند در ذهنش مابین ظالم و مظلوم، مرزبندی دقیقی ایجاد کند و به همین جهت پس از تسلیم دهکده، حاضر نیست اعدام افرادی مانند «ماندراس» را (که عمری از خون مردم تغذیه کرده بودند) ببیند و تحمل کند. «پدر یاناروس»فقط دلش می خواهد که گرگها و بره‌ها با یکدیگر همزیستی برادرانه‌ای داشته باشند. (و به قول آن شاعر معاصر: هم غم گرگ خورَد، هم غم میش!)

رمان «برادرکشی» یك رمان «اجتماعی» و «فلسفی» است: از مطالبی که در کتاب به خوبی به آن اشاره می شود، نیرنگ و تزویر و عافیت طلبی بسیاری از کشیش‌ها و راهبانی است که با تحمیق مردم، آئین مسیح را وسیله‌ای برای تامین معاش خویش قرار داده‌اند.

از شخصیت های کتاب؛ «فرمانده دراکوس»، رهبر چریکهاست که تصادفاً فرزند همین پدر یاناروس است که در دوران جوانی از خانه اش با غیظ گریخته است. «دراکوس»، ماجراجوی دریانورد

آواره‌ایست که پس از سفرهای فراوان و خوشگذرانی‌ها و به استقبال خطر رفتن های بیشمار به وطن خویش باز می گردد و در جنگهائی که آلبانی و بلغارها، علیه یونان به راه انداخته اند، شرکت می کند و بالاخره با «مارکسیسم» و شعارهایش که برزمینهٔ بی عدالتی و استثمار روئیده اند (از زبان یك «یهودی») آشنا می شود و سپس به صف مبارزه بر ضد نظم حاکم می‌پیوندد. اما «دراکوس» پس از مبارزات فراوان بالاخره دچار تردید می شود و به راحتی نمی تواند بپذیرد که «هدف وسیله را توجیه می کند.»(۹) وی همچنین به دستورات حزبی که از بالا (واحتمالا از کشور بیگانهٔ سوسیالستی) به او می‌رسد دقیقاً عمل نمی کند و به همین جهت نیز فوراً از رهبری چریکها کنار گذارده می شود.

«کازانتزاکیس» در زمان «برادرکشی»، شیوه‌های تبلیغات کمونیسم روسی و جزمیت دستورات حزبی کمونیستی را نشان می‌دهد، به طوری که وقتی فرمانده «دراکوس» می خواهد آزادانه بیندیشد(۱۰) و از حوزه اقتدار و احاطهٔ حزبی بیرون بیاید، فوراً به انزوا کشیده می شود و فرماندهی به شخص دیگری که حاضر است دستورات را بدون چون و چرا بپذیرد واگذار می گردد. و بالاخره ماهیّت اندیشهٔ حاکم بر چریکها را در انتهای کتاب می بینیم؛ به این صورت که پس از تسلیم دهکده و سربازان به چریکها، فرماندهٔ چریکها با تحریك معاونش، پدر یاناروس - پدر خودش - را شخصا تیرباران می‌کند؛ به جرم این که فقط گفته بود: «می‌خواهم آزاد باشم»!(۱۱)

از دیگر مطالبی که در کتاب، اشاره‌ای گذرا به آن می شود، نشان دادن چهره و تفکّرات «ولیساریوس»، یك روشنفکرِ اهل مطالعه است، به عنوان سمبل افرادی که مردم را به هیچ می انگارند و آنها را به شکل حشرات کثیفی چون سوسك و پینه‌دوز می بینند و در نهایت راه حلّ مشکلات زندگی و دردهای روشنفکرانهٔ خویش را نیز در ازدواج کردن و بریدن از جامعه و برآوردن نیازهای ابتدائی تن خویش می‌یابند.(۱۲) اینها کسانی هستند که چرخهٔ زندگی را اینگونه می بینند: «شور و شوق کودکی؛ خارش‌های روشنفکرانه جوانی؛ ازدواج؛ غم و غصّه زندگی؛ فرزند؛ مرگ» (کازانتزاکیس در کتابهای دیگرش و بخصوص در کتاب «آزادی یا مرگ» بیشتر به تشریح این سنخ می پردازد).

«کازانتزاکیس» آنجا که از ریاکاریِ راهبان دیرنشین و طغیان «پدر یاناروس» در برابر آئینِ مرسوم کلیسائی سخن می گوید، این نکته را به خوبی نشان می دهد که «مسیحیت» به دلیل توجیهات غلط خویش از «زندگی» و «مذهب»، قادر به حلّ مشکلات اجتماعی مردم نیست. و چون عصر ما به یك تعبیر عصرِ شدیدترین استثمارها و بی عدالتی‌هاست، مردم ستمدیده به دنبال آرمانها و تبعیّت از اصولی هستند که آنها را از این ستمها رها کند و به همین علّت بود که می‌دیدیم «مارکسیسم» با شعارهای عدالت خواهانه‌ای که در سرتاسر دنیا سرمی‌داد، برای خود هواداران متعددی دست و پا می کرد. لیکن روشن است که تنها عدالت جویی کافی نیست. «عدالت»، فقط یك شاخه از درخت پرشاخ و برگ و تشنهٔ انسان را سیراب می کند. انسان موجودی است که در عین حال که «عدالت جو» است و تبعیض و استثمار را نمی تواند تحمّل کند، فطرتاً به خالق خویش و معنویّت‌های والای الهی گرایش دارد. به همین دلیل است که هر وقت فریاد عدالت خواهانه‌ای از حلقوم معنویّت‌های مذهبی و الهی بیرون آمده است و به محض اینکه مذاهب الهی گوشه‌ای از چهرهٔ پاكِ واقعیِ خویش را به مردم نمایانده اند، انقلابها و نهضتها و خیزشهائی در جهان پدید آمده است که نظیر نداشته‌اند. و ارادهٔ خداوند و هدف از مذاهب الهی نیز جز این نیست که انسان از یکسو به معنویت و عرفان و توحید واقعی برسد و از سوی دیگر «عدالت و قسط» را در زمین استقرار دهد.

نویسندهٔ «برادرکشی» آنجا که از عقاید و رفتار چریکها صحبت می کند، معارضهٔ آنان را با «مذهب» نشان می‌دهد و این معارضه به یادآورندهٔ جبهه گیری و خصومت بسیاری از روشنفکرانِ قرون اخیر در مقابل تمامی مذاهبی است که مردمشان بدان باور داشته اند. در عین حال، «کازانتزاکیس» قدرتِ اعتقادات مذهبی را در جامعه نشان می دهد و به خوبی می نمایاند که اگر این اعتقادات مذهبی که ریشه در جان و روح مردم دارند به خوبی هدایت شوند، به چه آتش فشانی مبدل خواهند شد و چه مایه‌هائی از تحرك و پویایی را به وجود خواهند آورد. (حتّی چریکهای کمونیست که با «مذهب» به شدّت مقابله می کنند، این قدرت مذهب و نقش آن را در اندیشه و رفتار مردم به خوبی حس کرده اند، و به همین جهت می بینیم برای پیشبرد عقاید و اهدافشان، جامهٔ کشیشی می‌پوشند و به دهات می روند تا آئین خویش را از زبان یك کشیش، تبلیغ کنند!)

در میانهٔ ماجراهای کتاب، نویسنده اشاره ای گذرا به اوج گرفتن مبارزات آزادیخواهانهٔ کشورهای مستعمره در مقابل استعمارگران (هلندیها، فرانسوی‌ها و آمریکائی‌ها) می کند و تلویحاً ذکری از هند و گاندی هم به میان می آورد؛ شاید به این منظور که نشان دهد تمامی جهان در تب انقلاب و قیام می سوزد و برای پاره کردن بندهای ظلم و ستم به پا خاسته است.

گفتیم که رُمان «برادرکشی» در عین حال که یك رُمان «اجتماعی» است، «فلسفی» نیز هست. به این معنا که در خلال آن، نویسنده دربارهٔ مفاهیمی از قبیل «خدا»، «عدالت»، «مذهب»، «بلشویسم»، «انسان»، «وطن»، «آزادی»، «شیطان»، «رستاخیز و معاد» و... صحبت می کند.(۱۳)

کازانتزاکیس انسان را از دیدگاه مسیحیت، موجودی می بیند که تابِ مقاومت در مقابل وسوسهٔ گناه ندارد و بنابراین جبراً ناگزیر از ارتکاب گناه است و از این رو به جای «اجرای عدالت دربارهٔ خویش»، نیاز به «بخشش» دارد و می گوید: «رستاخیز به معنای بخشش»(۱۴) است. طبیعی است که با چنین تبیینی از «هستی» و«معاد» بسیاری از اعمال خویش را می توان توجیه کرد و انسان می تواند هرکاری بخواهد انجام دهد و در نهایت، تنها «اعتراف» کند و مطمئن باشد که بخشیده خواهد شد.

نویسندهٔ کتاب «برادرکشی» در پردازش صحنه‌ها و تصاویر رُمان خویش همواره موفق است، آنچنان که گاهی اوقات علاوه بر تجسّم مناظر کتاب، خواننده حتّی رنگ و بو و طعم و سردی و گرمی قضایا را احساس می کند پرداختن به شیوهٔ نگارش و نثر وی - که شاعر بزرگی نیز هست - فرصتی دیگر می طلبد امّا با توجه به سبك خاصّ وی، ترجمهٔ کتاب نیز استادانه و در نهایت ظرافت و دقّت انجام شده است.

□ و امّا راستی «برادرکشی» چه می خواهد بگوید؟ در عین حال که مسائل متناقض فراوانی در کتاب وجود دارد، اینطور برداشت می شود که نویسنده از یکسو می‌خواهد وجودِ بی‌عدالتی و ظلم را - از هر نوعش - در جهان (به‌طورکلی) و خصوصا در جائیکه وقایع رمان اتفاق می افتد، نشان دهد و از سوی دیگر همانطور که اشاره رفت مذهب مسیحیّت را (به دلیل کنار کشیدن از صحنهٔ زندگی مردم و دور ماندن از سیاست و به دلیل تحریف‌های فراوانی که در آن به وجود آمده) از پرداختن به مسائل اساسی مردم و حلّ مشکلات آنان، عاجز می بیند. هرچند که مردم هرکدام با درجه‌ای از ایمان به آن اعتقاد داشته باشند. از طرف دیگر، «کازانتزاکیس» که خود زمانی از عمرش را «مارکسیست» بوده است، آنهائی را که برای رسیدنِ به عدالت، به «مارکسیسم» گرائیده اند، ناکام می‌داند. به دلیل وجود تعصبات و توجیهات حزبی و اطاعت‌های کورکورانه، و به دلیل نبودن نوعی معنویت و به دلیل نداشتن آزادی در اندیشه و قالبی بودن تفکراتشان.

مطالعهٔ رمان «برادرکشی» این تفکر را در خواننده‌ای مانند من به وجود می آورد که «راه سومی» باید جست. هرچند که احتمالا هدف نویسنده اش این نبوده باشد. امروز نه آن مذهبی که تنها و تنها به عبادات و زندگی خصوصی مردم می‌پردازد و می گوید «کار خدا را به خدا و کار قیصر را به قیصر واگذار کن» به کار مردم آید و نه مارکسیسم با شعارهای داغ و ماتریالیسم توخالی اش طرفی بست و نه سرمایه‌داری قادر به پاسخگویی به نیازهای متعدد انسان است. امروز «انسان» تمامی مکاتب و مذاهب را تجربه کرده است و روح انسان به دنبال یافتن راهی است که او را به «معنویت‌های الهی» و «عدالت های اجتماعی» و «فلاح و آزادی‌های واقعی انسان» رهنمون سازد، و هذا صراط المستقیم.■ مرداد ۱۳۶۲

---

۱) مسیح باز مصلوب، آزادی یا مرگ، زوربای یونانی، سرگشتهٔ راه حق، آخرین وسوسه‌های مسیح، گزارش به خاك یونان، برادرکشی، سدوم و گومورا، کوروس، و یك نمایشنامه و....
۲) از اشارهٔ گذرائی که به ریاست جمهوری ترومن در آمریکا دارد: (۱۹۴۵)
۳) صفحه ۱۸۵
۴ و ۵) صفحه ۲۳
۶) صفحه ۲۳.
۷) «این چه خدائی است که می گذارد بچه‌ها از گرسنگی بمیرند؟» صفحه ۹۰ کتاب
۸) رفتار و موضعگیری پاپ در مقابل اسرائیل، آمریکا، فلسطین و مسائلی از این دست، قابل توجه است.
۹ و ۱۰ صفحه ۲۴۳.
۱۱) صفحه ۲۵۷
۱۲) صفحهٔ ۱۲۹
۱۳) صفحه ۱۵۵
۱۴) صفحهٔ ۵۷.

روانشناسی و روانکاوی و نظریه‌های نقد ادبی ـ نمایشی

■ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی



۱ـ مقدمه

«نقد ادبی» بر بنیاد «نظریه‌های روانشناختی» و «روانکاوانه» و دانش و فنی جدید است. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، شماری از متفکرین روانشناس و روانکاو، مانند «زیگموند فروید»، «کارل یونگ» و «آلفرد ادلر» و دیگران، به مطالعهٔ ادبیات و ادبیات نمایشی ـ جهت اثبات نظریه‌های خود ـ روی آوردند. آنها در آثار مورد نظر خود با «ترمینولوژی روانشناسی و روانکاوی»، به تحلیل «شخصیت‌ها» و «طرح داستانی» شماری از نمایشنامه‌ها دست یازیدند. از جمله سه نمایشنامهٔ: «فیلوک تیتیز»، «ادیپ شهریار» و «هملت»، به سبب خصوصیاتشان، در دایرهٔ توجه آنان قرار گرفت، و دربارهٔ آنها ـ از دیدگاه روانشناسی، و روانکاوی ـ قلمفرسایی شد.

۲ـ چند نام مهم در این زمینه

به طور کلی، نمونه‌های برجستهٔ مطالعهٔ ادبیات نمایشی، با ترمینولوژی روانشناسی و روانکاوی، در برخی آثار این اشخاص، یافت می‌شوند: «زیگموند فروید» (SIGMUND FREUD, 1856-1939)، «کارل یونگ» (CARL JUNG)، «آلفرد ادلر» (ALFRED ADLER)، «هنری. ای. موری» (HENRY A. MOURRAY)، «ارنست جونز» (ERNEST JONSE)، «کلودیا. سی. موریسان» (CLAUDIA C. MORRISON)، «فیلیپ یانگ» (PHILIP YOUNG)، «ادنا کنتن» (EDNA KENTON)، «مری بناپارت» (MARY BONAPART)، «ادموند ویلسان» (EDMUND WILSON)، و... پیش از آنکه به نمونه‌هایی از تحلیل روانشناسان ـ به ویژه روانکاوان ـ از آثار ادبی ـ نمایشی اشاره کنم، لازم می‌دانم به چند زمینهٔ مهم در آثار «فروید» اشاره کنم.

۳ـ زمینه‌های آثار «زیگموند فروید»

عمده ترین مسائلی که «فروید» دربارهٔ آنها بررسی و پژوهش کرده و «نظریه» (THEORY) عرضه کرده است، عبارتند از:

۱ـ تجربه‌های دوران کودکی و اثرات پایدار آن بر شخصیتِ فرد.

۲ـ اهمیت تجربه‌هایی که با «رشد جنسی» فرد، مقارن و ملازم بوده‌اند.

۳ـ تاثیر ناکامی‌های جنسی در پریشانی و آشفتگی شخصیت‌ها.

۴ـ همبستگی‌های خواستها، امیال، سوائق و غرائز سرکوفته، با رشد نامتعادل شخصیت و نیز ایجاد نابسامانی‌ها، ناهمواری‌ها، و گسیختگیهای رفتاری.

۵ـ تاسیس نظام روانکاوی، برای تحلیل، تفسیر، و توجیه شخصیت انسان.

۶ـ تقسیم شخصیت انسانی به سه بخش ۱ـ «نهاد» (ID)، ۲ـ «خود» (EGO) و ۳ـ «فرامن» یا «فراخود» (SUPEREGO).

۷ـ مطالعه در انواع «عقده‌ها»ی (COMPLEX) روانی.

۸ـ نظریهٔ جنسیت، و اهمیت «لیبیدو» = (انرژی و شور جنسی، کارمایهٔ زندگی = LIBIDO) در رفتار آدمی.

۹ـ مطالعهٔ روانکاوانهٔ نمادهای قومی (توتم‌ها = TOTEMS)، قدغن‌ها و حرمت‌دارها (TABOOS) در جامعه‌های گوناگون.

۱۰ـ بررسی و پژوهش دربارهٔ رویاها، و ارتباط رویاها با «لیبیدو» و همچنین غرائز سرکوفته. کشف «نمادها» (SYMBOLS) در رویاها.

۱۱ـ پژوهش در ادبیات، به منظور یافتن توجیهاتی جهت نظریه‌های خود.

۱۲ـ تئوری «کمدی» و «اشتباهات و قدغن‌ها»، با تحلیل روانکاوانهٔ آنها.

۴ـ «رویا» و «آفریدهٔ هنری» از دیدگاه «فروید»

به نظر «فروید»، کار خلاقهٔ هنرمند و آفریده‌های او به رویا و «خیالساخته» (FANTASY) شباهت دارد. به نظر او، کار هنری، در واقع «جایگزینی» است برای: بازی‌های دورهٔ کودکی. قهرمان (HERO) ادبیات عاشقانه، صرفاً بازیگر بخش «غرائز نهادین» است: بخشی که شور جنسی و شهوات در آن جای دارد. به زعم «فروید»، این، نه او، بلکه شاعران بودند که برای نخستین بار بخش ناخودآگاه (UNCONSCIOUS) شخصیت انسانی را کشف کردند:

[«حافظ» قرن‌ها پیش از «فروید» سروده بود:

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و اودرفغان ودرغوغاست!]

به نظر «فروید»، آثار هنری به: «رویا» می‌مانند، با این تفاوت که شاعر به هنگام تجربهٔ این رویا، بیدار است، و نیز به طرزی خودآگاهانه، وسائل بیانی و توصیفی مورد نیاز خود را برمی گزیند.

پیش از آن که به بررسی آثار «فروید» و پیروان او بپردازم، موضوع چند نمایشنامه‌ای را که مکرراً مورد استفادهٔ آنها قرار گرفته است، تلخیص می‌کنم:

۱ـ تراژدی «ادیپ شهریار» (OEDIPUS THE KING, 430/426 B.C.) اثر «سوفوکل» (SOPHOCLES, 496?-406 B.C.)

۲ـ تراژدی «الکترا» (ELECTRA, 409? B.C.) اثر «سوفوکل».

۳ـ تراژدی «هملت» یا «هاملت» (HAMLET, 1601) اثر «ویلیام شکسپیر» (WILLIAM SHAKESPEARE, 1564-1616)

۴ـ تراژدی «فیلوک تیتیز» (PHILOCTETES, 490? B.C.) اثر «سوفوکل».

۵ـ تراژدی «ادیپ شهریار»

«شاه لیبوس» (KING LAIUS) پادشاه شهر «تب» (THEBES)، دریافته است که تقدیر او چنین است که به دست پسرش به قتل رسد. پس، به منظور گریز از چنگال تقدیر، پسر نوزاد خود، «ادیپ» را، به خدمتگزاری می‌سپارد که اورا به قتل رساند. اورا بر

بالای کوهی می گذارند تا طعمهٔ وحوش شود... ضمن چند رویداد غریب، «ادیپوس» (یا «ادیپ») از مرگ می‌رهد، از دربار شاهِ سرزمین «کورینت» (CORINTH) سر درمی آورد، به فرزندخواندگی او پذیرفته می شود، سالی چند می گذرد: و او خود را فرزند شاه و ملکهٔ «کورینت» می پندارد. تا آن که روزی آگاه می شود، تقدیر او چنین است که پدرش را به قتل برساند، و با مادر خود ازدواج کند! لیکن او، با چنین تقدیر شومی به مصاف برمی خیزد، از «کورینت» می گریزد: به سوی شهر «تب»!... در یك سه‌راهی با پدر خود «شاه لیبوس» مواجه می شود، بر سر حق تقدم در عبور از سه‌راهی، جنگ درمی گیرد، «ادیپوس» پدرش را به قتل می‌رساند. یکی از ملتزمین پدرش که از مهلکه زنده می گریزد، خود را به دربار می‌رساند و اعلام می‌دارد: «شاه لیبوس» توسط راهزنان به قتل رسیده است! شهر «تب» مسألهٔ دیگری نیز دارد، و آن اژدهایی است (اسفینکس = SPHINX) به گونهٔ شیر بالدار که راه ورود به «تب» را بسته است. و کسانی را به شهر راه می‌دهد که بتوانند به چیستان او پاسخ دهند: «آن چیست که صبحگاه بر چهارپا، و در نیمروز بر دو پا، و در غروب بر سه پا، راه می‌رود؟!» ... «ادیپوس» جواب می‌دهد: انسان! در کودکی (صبحگاه) بر چهارپا، و در جوانی (نیمروز) بر دوپا، و در پیری (غروب) بر سه پا ـ به کمك عصا ـ راه می‌رود! هنگامی که «اسفینکس» جواب درست می شنود، خود را می کشد، و شهر «تب» از بلای او آزاد می‌شود. مردم به سرور در می آیند، و منجی خود: «ادیپوس» را به شاهی برمی گزینند، و طبق قانون او باید با «ملکهٔ بیوه» ازدواج کند. به این ترتیب، طبق تقدیر، و پیشگویی ایزدان، «ادیپوس» پدرخود را به قتل می‌رساند، و با مادر خود: «جوکاستا» (JOCASTA) ازدواج می کند، واز او صاحب فرزندانی می شود که به نوبهٔ خود، مضمون نمایشنامه‌های دیگری هستند («دختر» او: «آنتیگون» (ANTIGONE)مضمون تراژدی معروف دیگری است).

تراژدی «ادیپ شهریار» از جایی آغاز می‌شود که شهر «تب» دچار بلا و مصیبت شده: طاعون به شهر آمده و به همه جا سرایت کرده است... درچنین شرایطی مردم به کاخ او به دادخواهی آمده‌اند. «ادیپ» از برادرزن خود: «کرئون» (CREON) ـ که دایی او نیز هست! ـ می خواهد تا به پرستشگاه «دلفی» (DELFI) برود، و به استغاثه، کمك آسمان را طلب کند... «کرئون» باز می گردد، و به شادی خبر می‌دهد که «آپولو» ـ ایزد خورشید و حقیقت ـ برای رفع بلا از شهر، فقط یك شرط معین کرده است: یافتن قاتلِ «شاه لیبوس» و تبعید او از «تب»!

«ادیپوس» برای یافتن «قاتل!» همّت می گمارد، از پیشگوی کور: «تایره‌زیباس» (TEIRESIAS) می خواهد تا گناهکار را شناسایی کند. «تایره‌زیباس» پس از سکوتی ممتد، حقیقت را می گوید: «ادیپوس» خود قاتل پدر خویش است! «ادیپوس» در آغاز «تایره‌زیباس» را از گروه دشمنان شخصی خود می‌پندارد، و او را از نزد خود می‌راند، اما هنگامی که شرایط قتل «شاه لیبوس» بررسی می شود، سرانجام حقیقت روشن می‌شود. در چنین شرایط هولناکی «ملکه جوکاستا» ـ مادر و همسر «ادیپ» ـ خود را حلق آویز می کند، و «ادیپ» نیز چشمانِ خود را کور... سرانجام «ادیپ» با آرزوی مرگ برای خود، حکومتِ «تب» را موقتاً به «کرئون» می سپارد، تا او به وقتش، آن را به فرزندانِ بالغ «ادیپ» تحویل دهد. «ادیپ» کور و افسرده، چند سالی در «تب» اقامت می کند، اما پس از مشاجره‌ای موهن با پسران خود: «پلی‌نایسز» (POLYNEICES) و «اتیوکلیز» (ETEOCLES)، به فرمان «کرئون» ـ و در راستای فرمانِ «آپولو» ـ از «تب» تبعید می‌شود. «ادیپ»، خوار و بی‌یار، به «کلونوس» (COLONUS) فرستاده می‌شود. در این تبعید، دخترش «آنتیگون (ANTIGONES) او را همراهی می کند.

۶ـ تراژدی «الکترا»

تراژدی «الکترا» دربارهٔ دختر «آگاممنون» (AGAMEMNON) فرماندهٔ کل سپاهیان یونانی در جنگ علیه «تروی» (TROY) است. جنگ شهرهای یونانی علیه «تروی» مضمون حماسهٔ «ایلیاد» (ILIAD) اثر «همر» (HOMER)است که محققین، تاریخ تصنیف آن را، از ۱۲۰۰ تا ۸۲۰ پیش ازمیلاد، ذکر کرده‌اند. این جنگ خانمانسوز، سرانجام پس از ده سال، به سود یونانیان به پایان می‌رسد و شهر «تروی» از صفحهٔ روزگار محو... شخصیت‌های افسانه‌ای این حماسه، هرکدام مضمون داستان‌ها و نمایشنامه‌های متعددی قرار گرفته‌اند. دراین لشگرکشی، «آگاممنون» رهبری لشگریان شهرهای یونان را به عهده داشت. او برادرِ «مه‌نه‌لائوس» (MENELAUS): شوهر «هلن» (HELEN) بود. و «هلن» همان زن افسانه‌ای است که به وسیلهٔ «پاریس» (PARIS) ـ «الکساندر» (ALEXANDRE)ـ شاهزادهٔ زنبارهٔ «ترواییی» ربوده شد و همین زن ربایی، بهانهٔ جنگ ده سالهٔ یونانیان علیه «تروی» بود:

شهرهای یونانی، به زعامت «آگاممنون» سپاهی فراهم کردند و به «تروی» حمله آوردند. و پس از قریب ده سال کوشش‌های بیحاصل جنگی، سرانجام به حیله متوسل شدند: به «تروی» پیشنهاد صلح دادند، اسبی چوبی به آنها هدیه کردند، و حال آنکه در شکم این اسب، گروهی از زبدگان ارتش یونان، به فرماندهی «اولیس» پنهان شده بودند، آنها نیمه شب بیرون آمدند و در قلعهٔ شهر «تروی» را به روی یونانیان گشودند...

باری، «آگاممنون» پس از ده سال دوری از شهر و همسرش، به همراهی کنیزی که ازجنگ با ترواییی‌ها به غنیمت گرفته است به «تب» بازگشته است. از سوی دیگر، در غیاب او، همسرش «کلیتم‌نسترا» (CLYTEMNESTRA) با مردی به نام «ایجیستوس» (AEGISTHUS) رابطه پیدا کرده است. هنگام بازگشت «آگاممنون» این دو دلداده باهم توطئه‌ای ترتیب دادند و «آگاممنون» را در حمام به قتل رساندند.

این رویداد مضمون تراژدی «آگاممنون» (AGAMEMNON,548 B.C.) اثر «اسکیلوس» یا «آیسخیلوس» یا «اِشیل» (AESCHYLUS,626?-456 B.C.) است. و «اسکیلوس» همان کسی است که منتقد سرشناس «ژیلبرت‌موری» (GILBERT MURRAY) او را «آفرینندهٔ تراژدی» (THE CREATOR OF TRAGEDY) لقب داده است.

تراژدی «الکترا»، ادامهٔ همین افسانه، یعنی افسانه شخصیت‌های خاندان سلطنتی «تان‌تالوس» و «آتریبوس» (ATREUS) در شهر «تب» است، و «آگاممنون» و «الکترا» هر دو به همین دودمان تعلق دارند.

تراژدی «الکترا» از جایی آغاز می شود که نفرت و کینه «الکترا» نسبت به مادرش: «کلیتم‌نسترا» و معشوقهٔ او «آجیستون» قلب او را فراگرفته است. و اینك این دو، به ترتیب: ملکه و شاه شده‌اند. و «الکترا» در صدد است انتقامِ قتل پدر خود را بازستاند. و در انجام این هدف، تنها به کمك برادرش «اورستیز» (ORESTES) چشم دارد. اما به ناگهان خدمتکار «اورستیز»، پیام مرگ او را اعلام می‌دارد: «اورستیز» در مسابقهٔ گردونه‌رانی، به قتل رسیده است! و «الکترا» در غم و ناامیدی فرو می‌رود. البته بزودی معلوم می شود که پخش چنین خبری، حیله‌ای بیش نبوده است و این موضوع حقیقت دارد که «اورستیز» زنده است، اما به منظور اغفال مادرش «کلیتم‌نسترا» و شوهر جدیدش «ایجیستوس»، چنین نیرنگی را طرح کرده است. او به خانه باز می گردد، و «کلیتم‌نسترا» و «ایجیستوس» را به قتل می‌رساند.

تراژدی «الکترا» اگر چه دربارهٔ «اریستیز» نیز هست، اما به خاطر آن که بخش مهمی از این تراژدی به وضع و حال «الکترا» اختصاص داده شده، لاجرم به نام او خوانده شده است.

۷ـ اصطلاح «عقدهٔ ادیپ» و «عقدهٔ الکترا»

«عقده ادیپ» و «عقدهٔ الکترا» از اصطلاحات «فرویدی» است. و دلالت بر شور و عشقی جنسی دارد که فُرزندان ـ به زعم روانکاوان پیرو «فروید» ـ در سالهای سه تا شش سالگی، نسبت به والدین خود ـ به ترتیب: پسر نسبت به مادر، و دختر نسبت به پدر ـ در بخش نهادین شخصیت خود پدید می آورند. «فروید» و «فرویدیست‌ها»، این دو اصطلاح را براساس درونمایهٔ دوتراژدی «ادیپ شهریار» و «الکترا»، و به خاطر شهرت این دو تراژدی، به نام آن دو منسوب کرده‌اند. به نظر آنها، چنین عشقی که خواست «نهاد» است، به واسطهٔ «فرامن» ـ که درونی شدهٔ اخلاقیات بیرونی ـ اجتماعی است ـ سرکوب می شود، اما از میان نمی‌رود. روانکاوان، عشق پسر را به مادر «عقدهٔ ادیپ» و عشق دختر را به پدر، عقدهٔ «الکترا» نامیده‌اند.

«فروید» و روانکاوان پیرو او می کوشند، خشونت و قساوت پسران و پدران، و دختران و مادران را، و نیز ستیزه و تنش میان آنها را، به کمك همین اصطلاحات توصیف کنند و برای اثبات این امر، به ادبیات و ادبیات نمایشی روی آورده‌اند. به نظر این روانکاوان، «احساسات ادیپی قرار نیافته» (UNRESOLVED OEDIPAL FEELINGS)، هنگامی که در دوران بلوغ هم تداوم یابد، منشاء بسیاری از بیماری‌های روحی می شود. به همین نحو، احساسات الکترایی. باید یادآوری شود که این نظریه‌ها به اثبات و استدلال محکمتری نیاز دارند، که جای بحث آن در خود روانکاوی است. اما در مناسبت با ادبیات نمایشی گفته‌اند که روانکاوان، از این نمایشنامه‌ها، عمدتاً به سود نظریه‌پردازی خود بهره برداری کرده‌اند، و در این بهره برداری گسترده نیز چندان دقت و بیطرفی علمی،

به کار نبسته اند. آنها با نادیده گرفتن بسیاری از مسائل دیگری که در این تراژدی‌ها طرح شده است صرفاً عناصری را برگزیده اند که در جهت تایید نظریه‌های آنها بوده است. بنابراین صحت و اعتبار اینگونه نظریه‌ها محدود و نسبی هستند.

۸ـ تراژدی «هملت»

«هملت» ـ یا «هاملت» ـ اثر «ویلیام شکسپیر»، گونه‌ای از «تراژدی‌های کینه کشی» (REVENGE TRAGEDY)، دورهٔ «نوزایی» (رنسانس) است، و بر اساس «افسانه‌ای دانمارکی» (DANISH TALE)، از عهدِ قرون وسطی ـ تصنیف شده است. تراژدی «هملت» بر بنیاد شخصیتِ معضل و معماآمیز «هملت»، شاهزادهٔ دانمارکی: تصنیف شده است.

هنگام مرگ «شاه هملت» (KING HAMLET)، پدر «شاهزاده هملت» (پدر و پسر، هردو: «هملت» نام دارند) او که در «ویتنبرگ» (WITTENBERG) به سرمی‌برد، اینك به «السینور» (ELSINORE) (پایتخت) بازگشته است. در خلال دو ماه، مادر او «ملکه گرترود» (QUEEN GERTRUDE) با برادر شوهرش، عموی «هاملت»: «کلودیوس» (CLAUDIUS) ازدواج کرده است. «هملت» در اندوه و شگفت‌زدگی فراوان، از مرگ پدر، و ازدواج غریب مادر، به خواستِ زوج جدید سلطنتی، در «السینور» اقامت می‌کند... دوستِ «هملت»: «هوراشیو» (HORATIO) به او آگاهی می‌دهد که او، و دو مامور محافظ، روح «شاه هملت» (پدر در گذشتهٔ «شاهزاده هاملت») را بر برج و باروی قلعه، مشاهده کرده اند! «هملت» شبی به هنگام پاس آنها، نزدیك برج و باروی قلعه می‌رود. روح پدرش بر او ظاهر می‌شود، و چنین خبر می‌دهد که به دستِ برادر خویش: «کلودیوس» به قتل رسیده است، اما همسرش: «گرترود»، در این قتل دستی ندارد. «هملت» به کینه کشی از خونِ پدر، سوگند می‌خورد، تا روح پدرش آرام شود: (به اعتقاد آنها، روح مقتول هنگامی می‌آساید که انتقام قتل او گرفته شود.) «هملت» برای آن که برایش کاملا ثابت شود که گفتهٔ روح، از صحت کافی برخوردار است، خود را به دیوانگی می‌زند، تا از نزدیك رفتار «کلودیوس» را مشاهده کند و از چند و چون این قتل سردرآورد.

«هملت» نامزدی دارد به نام «افلیا» (OPHELIA)، دختر «پولونیوس» (POLONIUS). «پولونیوس» خزانه‌دار، و یا ناظر مالی «کلودیوس» است. او به دختر خود چنین هشدار داده است: درصورتی که عشق و شهوت بر «هملت» غلبه کرد، و در نتیجه او خواست به سوی او دست دراز کند، تمکین نکند، بلکه مانند دختر عفیفی رفتار کند، و «هملت» را تا شبِ عروسی، از خود براند. بنابراین، هنگامی که رفتار دیوانه‌وار در «هملت» پدیدار می‌شود «پولونیوس» این پندار را عنوان می‌کند که «هملت» در اثر ناکامی عشق: (نازوگریز «افلیا») دچار این حالت شده است! اما «کلودیوس» به هرحال، به رفتار «هملت» سوءظن برده است، و برای تحقیق بیشتر، دوتن از دوستان «هملت» به نامهای «روزن کِرنتز» (ROSENCRANTZ) و «گیلدن ـ اشترن» (GUILDENSTERN) را به جاسوسی بر کارهای او، می‌گمارد.

«هملت» نیز طرحی می اندیشد تا ضمنِ اجرای آن، وجدان گناهکار «کلودیوس» را، به خروش درآورد، تا او خود، خود را رسوا کند. «هملت» از دسته‌ای از هنرپیشگانِ تئاتر سیار می‌خواهد، به قصر بیایند و در حضورِ «شاه کلودیوس» و «ملکه گرترود» و سایر درباریان، نمایشنامه‌ای را در بارهٔ قتلی که به گمان او، پدرش، به آنطرز به قتل رسیده است، به اجراء درآورند. و هنگام اجراء خود نیز رفتار و واکنش‌های «کلودیوسِ» قاتل و غاصب را، زیرنظر می گیرد: «کلودیوس» به هنگام تماشای «تئاتر»، منقلب می‌شود، و واکنشی خشن و قهرآلود نشان می‌دهد، و گناهکاری خود را به وضوح به اثبات می‌رساند. اینك «هملت» به قتل او تصمیم می‌گیرد: در موقعیتی او را به هنگام عبادت مشاهده می کند، اما او را نمی کشد، از این امر می‌هراسد که روح «کلودیوس» ـ به سبب آن که در حینِ عبادت به قتل رسیده است ـ به آسمان، به بهشت، بالا برود! اما در موقعیتی دیگر، نمی‌تواند از اعتراض و دشنامگویی به مادر خود، لب فروبندد. در اتاق، متوجه شخصی در پس پرده می‌شود، می‌پندارد که او همانا «کلودیوس» است، با نیتِ شوم! بدون بررسی بیشتر، او را که پس پرده پنهان است با تیغ به قتل می‌رساند: مقتول: «پولونیوس» پدر «افلیا» است که بر رفتار او جاسوسی می کرده است! اینك «کلودیوس» نسبت به «هملت» واکنش قساوت‌آمیز نشان می‌دهد: تصمیم به قتل او می گیرد. اما به خاطر محبوبیت «هملت» در کشور، و نیز پیشگیری از ظَنِ مردم نسبت به قتل اول، دستور می‌دهد: «روزن کرنتز» و «گیلدن اشترن»، «هملت» را، به «انگلستان» ببرند، و درآنجا طبق دستور، او را سر به نیست کند، لیکن «هملت» در دریا می گریزد. و توطئه‌ای ترتیب می‌دهد، تا دو مامورِ قتلش، به جای او، توسط دربار انگلستان به قتل برسند! و خود به «السینور» مراجعت می کند. «افلیا» به سبب کشته شدن پدرش، و نیز دیوانه شدن معشوقش: «هملت»، در حال شوریدگی و نژندی، خود را در آب خفه می‌کند. و اینك «هملت» با معضل جدیدی نیز روبرو می‌شود. «لیرتیز» (LAERTES) پسر «پولونیوس»، برادر «افلیا» که هنگام قتل پدرش به دست «هملت» در «فرانسه» به سر می‌برده است، برای کینه‌کشی از قاتل پدر، به «السینور» بازگشته است! تصمیم به چنین انتقامجویی، فرصت مناسبی برای «کلودیوس» فراهم آورده است. او به «لیرتیز» چنین می‌گوید که توطئه‌ای ترتیب داده، توطئه‌ای که ضمن آن «هملت» به قتل می‌رسد. «کلودیوس» از «لیرتیز» می‌خواهد که «هملت» را به یك شمشیر بازی دوستانه فراخواند، تا او بتواند ضمن این شمشیربازی، «هملت» را با تیغ زهرآگین به قتل رساند!...

در صحنهٔ شمشیربازی، «لیرتیز» و «هملت» هر دو زخم برمی‌دارند، به دستور «کلودیوس» شراب زهرآگین به منظور قتل «هملت» تعارف می شود، اما «ملکه گرترود» نادانسته جرعه‌ای از این شراب زهرآگین را، سرمی کشد! شمشیرها عوض می شوند، «لیرتیز» زخم برمی‌دارد، و هنگام مرگ، «هملت» را از توطئه «کلودیوس» باخبر می سازد «هملت» سرانجام «کلودیوس» را به قتل می‌رساند، و خود نیز به سبب زخم تیغ زهرآلود، درمی گذرد. بدین ترتیب، همهٔ شخصیت‌های اصلی نمایشنامه، هرکدام به گونه‌ای، کشته می شوند.

در این هنگام شاهزادهٔ نروژ: «فورتینبرا» (FORTINBRAS) به «السینور» می‌آید، خود را پادشاه قانونی و مشروع «دانمارك» می‌خواند. وعدهٔ نظم و امنیت می‌دهد. فرمان می‌دهد تا با آیین ویژه‌ای مراسم خاکسپاری «هملت» را برگزار کنند.

۹ ـ «فروید» و روانکاوی در شخصیت‌های «ادیپوس»، «الکترا» و «هملت»

«فروید»، در بارهٔ شخصیت «ادیپوس» چنین اظهار می‌دارد اگرچه در یونان باستان به اصطلاح: «سرنوشت» یا «تقدیر» (FATE) و نیز «ارادهٔ ایزدان» توجیه کنندهٔ اقدام «ادیپوس» در کشتن پدر و ازدواج با مادرش بوده است، اما با روانکاوی در ساحت‌های شخصیت او، می‌توان این اقدام را، با عوامل و اسباب دیگر توجیه کرد. («جبر روانی» در برابر «جبر آسمانی».) به نظر «فروید» و پیروان او، درواقع غرائز و سوائقی که در «نهاد» (بخش نامکشوف شخصیت «ادیپوس»، مستتر ولیکن فعال بوده، او را به این اقدام سوق داده است. «ادیپوس» با قتل پدر و ازدواج با مادر، عمدتاً به غرائز نهادینی که در ساحتی از روان انسان نهفته است، جلوهٔ بیرونی داده است. به نظر «فروید»، عشق پسر به مادر (OEDIPAL COMPLES) و نفرتِ از پدر، و عشق دختر به پدر (ELECTRA COMPLEX) که در «نهاد» انسان از همان کودکی وجود دارد، در طولِ زمان مقهور بخش دیگری از شخصیت می‌شوند: «فرامن»، یا «فراخود». «فرامن» محصول اخلاقیات و موازین مقبول رفتار اجتماعی است، که به تدریج «درونی» می‌شود و در بافت بخشی از شخصیت فرد، تنیده می‌شود. عشق‌هایی که در «نهاد» متمرکزند، دراثر تربیت اخلاقی و اجتماعی، زیر سیطرهٔ «فرامن» یا «فراخود»، قرار می‌گیرند، و به صور مختلف تعدیل و یا تصعید می‌شوند.

اما در هنر، به نظر فرویدگرایان، مجالی برای اشارات نمادین و ضمنی به این خواستهای نهادین، فراهم می‌شود. در نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» و «الکترا» چنین سوائق نهادینی ـ که به زعم «فروید» در همهٔ انسان‌ها وجود دارند نمودار می‌شوند. و همگانی بودن آنها سبب می‌شود که مخاطبان به رفتار «ادیپ» و «الکترا» جذب شوند و نسبت به سرنوشت او رقت آورند. «فروید گرایان» به این ترتیب ادبیات و ادبیات نمایشی را تا حدود زیادی بازنمایی کنایی و مجازی جریان‌هایی می‌انگارند که در درون شخصیت انسان درکارند، و از «ناهشیاری و ناخودآگاهی» (UNCONCIOUSNESS) این قلمرو نامکشوف، سربرمی‌آورند.

۱۰ ـ «فروید» و نقد روانکاوانهٔ او از شخصیت «هملت»

«فروید» چنین نظر می‌دهد که «شکسپیر» هم، مانند «سوفوکل»، طرحی از انگیزه‌ها و خواستهای نهادین بشری را در هنر ـ و از جمله تئاتر ـ که قادر و مجاز است به طور ضمنی (ایمایی، القایی و نمادین و...) آنها را طرح کند، نمودار ساخته است. «هملت» نیز چون «ادیپ» در بند عشق نهادین به مادر است و مرحله به مرحله برای تصاحب اوتکاپو می‌کند. از سوی دیگر، وجود چنین سائقه و تکانه‌ای، و آگاهی اندك نسبت به ریشه‌های آن، سبب پدید آمدن نقطه‌های سیاهی در روان او و در نتیجه پریشانی و رنجوری او شده است. او نیز چون «ادیپ» بازیگر بخش نهادین خویش

است... تماشای تراژدی‌ها در مخاطبان، حالتی ایجاد می‌کند که به شیوهٔ معالجهٔ بیماران روحی، توسط روانکاوان، شباهت دارد. روان کاوان، بیماران خود را به نحوی هدایت می‌کنند تا آنها، به کمك یادآوری خاطره‌های خود، و غوطه‌وری در برکه پرآشوب روان نهادین شان، متوجه و ملتفت بن مایه‌های بیماری‌های روانی خود شوند. شاید از این رهگذر بهبود یابند. شماری از این بیماری‌ها، از تناقض و ستیزهٔ میان درونمایهٔ «خود» با درونمایهٔ «فراخود»، زاده شده‌اند.

به زعم «فروید»، در تراژدی کلاسیك (تراژدی‌های یونان و روم باستان) ستیزه و تنش میان انسان (شخصیت‌های نمایشی) و نیروهای ایزدی روی می‌دهد. در دوره‌های پسینتر، که افکار مذهبی اروپایی، صورت دیگری به خود گرفته است، در تراژدی‌های این دوره‌ها، انسان (شخصیت‌های نمایشی) در برابر نظام اجتماعی موضعگیری کرده‌اند. در تراژدی‌هایی که در این دوره تصنیف شده‌اند، ستیزه و تنش میان شخصیت‌های نمایشی، میان افرادی از طبقات کم قدرت، و افرادی از طبقات قدرتمند روی داده است. سپس دوره «نمایشنامه‌های روانشناختی» (PSYCHOLOGICAL DRAMA) فرا رسیده است. در اینگونه نمایشنامه‌ها، در ذهن انسان (شخصیت‌های نمایشی) ستیزه و تنش میان انگیزه‌ها و کنشهای مختلف روانی روی داده است. مرگ «شخصیت های اصلی» (HERO) پایان اینگونه نمایشنامه‌ها نیست، بلکه آنها باید از میان دو گونه انگیزه‌ها و کنش‌ها، یك گونه را کنار بگذارند. «هملت» به زعم «فروید» نمایشنامه‌ای «روان ـ آسیب شناختی» (PSYCHOPATHOLOGICAL) است، و بنابراین: درخورِ توجه فراوان او. در این نمایشنامه، ستیزه و تنش میان انگیزه‌ها و کنش‌های خودآگاه از سویی، با انگیزه‌ها و کنش‌های سرکوب شده، در سوی دیگر، جریان گرفته.

«انگیزه‌ها و کنش‌های سرکوب شده» (THE REPRESSED IMPULSES) را نمی‌توان به سادگی بازشناخت. مخاطبین عادی نمی‌توانند آنها را به طور خودآگاه، و به صورت بالینی و آسیب شناختی، تحلیل کنند. اما به هر حال «مخاطب‌های روان رنجور» (NEUROTIC SPECTATORS) می‌توانند از آن لذت ببرند. لذتی که از عهدهٔ بیان و توجیه آن، ممکن است برنیایند. باید به خاطر داشته باشیم که در نظریهٔ «فروید» هنر به عنوان جایگزین کامیابی واقعی و یا به اصطلاح ارضاء جایگزین شده (SUBSTITUE GRATIFICATION) تلقی شده است. به عبارت ساده‌تر، شماری از خواستهای انسانی که کسب و کامیابی آنها در دنیای واقعی ناممکن است، در هنر ـ که نوعی جانشینی واقعیت است ـ ممکن و میسر می‌شود. و چنین ارضاء و کامیابی جایگزین شده‌ای، به زعم «فروید»، عامل مهم جاذبه‌های هنری است.

۱۱ـ «فروید» و نمایشنامه‌های «کمدی»

«فروید» در زمینهٔ «کمدی» نیز تئوری یا نظریهٔ خاصی عنوان کرده است. به نظر او، در «تراژدی کلاسیك»، ستیزه وتنش میان ارادهٔ انسان و ارادهٔ فوق انسانی جریان می‌یابد. اما «درام روانی» آن است که ستیزه و تنش، میان «نهاد» و «فرامن» یا «فراخود» درگرفته باشد. نمایش «کمدی» نیز نمایش ستیزه‌ها و تنش‌هاست. این موضوع، و این که ستیزه و تنش میان چه اموری است، در تفکر «فروید» اهمیت فراوان دارد. به نظر او: «شوخی‌ها»، «مطایبات»، «سخریات»، «هزلیات»، و حتی «اشتباهات لفظی» نیز، به شکل خاص خود، افشاء کنندهٔ ستیزه وتنش میان: «نهاد» و «فرامن» است. «نهاد» که به زعم او جبلی آدمی است، به طور غریزی طالب اطفاء شهوات درونِ خود است. در حالی که چند و چون اطفاء چنین شهواتی، توسط «فرامن» = «فراخود»، ضبطِ، مقهور وکنترل شده اند. به این ترتیب، از سویی «نهاد» خواستار تحقق تمنیات غریزی است، و از سوی دیگر، «فرامن» (یا «فراخود») ـ که آن هم بخشی از شخصیت انسان و بازرس و ضابطِ نهاد است ـ از تحقق این تمنیات فطری، ممانعت به عمل می‌آورد. در نتیجه «خود» یا «منِ» آدمی ـ که آن هم بخشی از شخصیت اوست و نتیجهٔ مصالحه میانِ «نهاد» و «فرامن» ـ به صورتِ شوخی، مطایبه، هزل، طنز، سخریه و (کمدی)، نهایتاً تمنیات خود را مطرح می‌سازد، و زیر پوشش مجاز و کنایه و... «نمادها»، و با تمهید «خنده»، از ضبط و تعقیب «فرامن» ـ که نمایندهٔ جامعه است ـ مصون می‌ماند. به این ترتیب، وسیله‌ای برای ایجاد تعادل و توازن روحی می‌شود «فروید»، «کمدی» را هم شورشی علیه تسلط «فرامن» بر «نهاد» می‌انگارد. شورشی که نتایج آن را: هم «فرامن» می‌پذیرد، و هم جامعه. هم «نهاد» را از رنج و آشفتگی ـ که نتیجهٔ عدم بروز تمنیات و مطالباتِ «نهاد» است ـ تا حدودی تسکین می‌دهد، و هم او را از انتقاد و آزار و مجازات «فرامن» (و جامعه) در امان



نگاه می‌دارد.

به نظر «فروید»: «کمدی» نیز نمایش «تنش‌ها و ستیزه‌ها»ست. شوخی‌ها، مطایبات، سخریات، هزلیات، هجویات... وحتی اشتباهات لفظی نیز، به شکل خاص خود، افشاء کننده و نمودار سازندهٔ تنش و ستیزه میان «نهاد» و «فراخود» هستند. «نهاد»: که جبلی آدمی است، خواستار کامیابی‌های غریزی و حیوانی و شهوی است. از سوی دیگر: «فراخود» که بازرس، ضابط، و کنترل کنندهٔ «نهاد» است، از تحقق و کامیابی این شهوات و تمنیات ـ به نحوی که «نهاد» طالب آن است ـ ممانعت می‌کند. کار به میانجیگری: «من» آدمی ـ که ساحّتی، بخشی، از روان آدمی است که میان نیروهای «نهاد» و «فرانهاد» سازگاری می‌دهد و حکم صادر می‌کند ـ می‌رسد. «من» این تمنیات، خواستهای غریزی و شهوی وحیوانی را، به صورتی تلطیف شده، ممیزی شده، مطرح می‌سازد: یعنی به صورت شوخی، هزل، مطایبه، هجو... به این ترتیب: «خود» می‌تواند نیروهایش را که در آن متراکم شده‌اند، رها سازد، و از سوی دیگر، «فراخود» نیز دیگر نمی‌تواند از این «رهاسازی» (تخلیه) ممانعت کند. طی همین استدلال، «فروید» کمدی را هم شورشی علیه تسلط «فراخود» بر «خود» می‌انگارد. نهایت این که چنین شورشی و نتایج آن را: «من» آدمی، با ملاحظه زمینه‌ها وعوامل اجتماعی مربوطٌ به آن، تایید کرده است.

به نظر «فروید» در «شوخی‌ها» (JOKES) ـ که کمدی نیز از انواع آنهاست ـ دوگونه قصد تعقیب می‌شوند: «ویران کردن» (TO DESTROY) و «افشاء کردن» (TO EXPOSE). دوبهلوگویی‌ها، سرکوفت زدن‌ها، طعن‌ها، طنزها و... خبر از گرایش به «ویرانی» می‌دهند، و حال آن که از سوی دیگر، شوخی‌های رکیك، مستهجن، زشت، و... خبر از «افشاءگری». هر دو آنها تمثیلی ازتجلی بیرونی انگیزه‌های ناخودآگاهند، و از فشارهای «خود» برای میانجیگری «من» جهت یافتن «شکل مجاز ارضاء این خواستها» خبر می‌دهند.

با مطالعهٔ آثار «فروید» در این زمینه، احتمالا می‌توان گفت که او کمدی را فرصتی می‌انگارد، برای خندیدن که به نظر او فرصت و به اصطلاح تنفسی است که به تمایلات سرکوب شدهٔ انسانی اعطاء شده است.

۱۲ـ «فروید» و «خنده ریش»

پیش از آغاز این گفتار لازم می‌دانم اصطلاح «خنده ریش» را توضیح دهم: خنده ریش به نوشتهٔ علامه «علی اکبر دهخدا»:

«و او کسی باشد که مردم به عنوان تمسخر و ظرافت بروخندند (برهان قاطع) رجوع به خندهٔ ریش شود. ترکیب: خنده ریش کردن، تمسخر کردن، استهزاء نمودن، ریشخند کردن (ناظم الاطباء)... صفحهٔ ۷۵۹ جلد خ، لغتنامه دهخدا.»

دلقك‌ها، کمدین‌ها، و... از انواع خنده ریش‌های نمایشی هستند که در بارهٔ نقش و کارهای ویژه آنها پژوهش‌هایی انجام یافته است.

به عقیده «فروید»، «خنده ریش» کسی است که از نظر جسمانی و یا از نظر عقلی، از ما پایین‌تر است. پس نمی‌توان انکار کرد که خندهٔ ما: از احساس ظفرمندی و برتری بر «خنده ریش» زاده می‌شود! چنین خنده‌ای نیز نوعی ارضاء تمایلات درونی است.

۱۳ـ نظریهٔ «گروت جان»

نقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد و رهیافت روان شناسی و روانکاوی، به تحلیل‌هایی از کمدی نیز پرداخته است که نظریه «گروت جان» از نمونه‌های مشهور آن است. «مارتین گروت جان» (MARTIN GROT JAHN)یکی از پیروان «فروید»، تحلیل روانکاوانه جالبی از «کمدی» ارائه کرده است:

«هنگامی که «فروید» در دوران مهم و پربار خلاقیت خود قلمرو «ناخودآگاه» (UNCONSCIOUS)را در روان آدمی کشف کرد، در «ادیپ» (OEDIPUS)ووضع او، معنای راستین همهٔ تراژدی‌های انسانی را دریافت: «واله مادر شدن»، قدغن‌های زنا با محارم، شورش پسر علیه تسلط جبارانهٔ پدر، گناه واخته سازی به خاطر جنایت، خواه جنایت در ذهن و خواه در عمل، و یا در «خود آگاه» (COWSCIOUS)، و یا، در «ناخودآگاه»...

«پویایی روانی کمدی» (PSYCHODYNAMICS OF COMEDY) را می‌توان به صورت معکوس شدهٔ وضع «ادیپ»، فرا یافت. در چنین وضعی، مانند «ادیپ»، دیگر پسری علیه پدر شورش نمی‌کند، بلکه، گرایش‌های خاص پسر و اشتیاق‌های کودکی او، بر پدر: «فرا افکنده» (PROJECTED) می‌شود. پسر، نقش پدر پیروزمندی را بازی می‌کند که از آزادی جنسی و کامیابی‌هایی که «خود» خواستار آن شده، برخوردار است. معکوس شرایط «ادیپ» در زندگی هر انسانی تکرار می‌شود، و آن هنگامی است که نسل جوانتر، رشد کند و به آرامی به جامعه نفوذ یابد، و در کار و زندگی: جایگزین نسل پیشین شود «دلقك»(CLOWN) چهره‌ای است فکاهی، نمودار سازنده پدری ناتوان و خنده ریش شده... «دلقك» همچنین نمایشگر غمباری امور است و نهایتاً به جایی می‌رسد که در «شخصیت تراژیك» (TRAGIC HERO) که به راستی دلقکی بزرگ است ـ: «نماینده مرگ» می‌شود. و این همان نقطه‌ای است که «تراژدی» و «کمدی» سرانجام در آن تلاقی می‌کنند و نماد زندگی انسانی می‌شوند...»

(صفحات ۲۵۸ و ۲۵۹)

۱۴ـ اهمیت آثار «فروید»

بیشتر جریان‌های هنری و ادبی معاصر، به میزان و به طرز خود، از آثار «فروید» تاثیر گرفته‌اند. هنرمندان به آن سرزمین ژرف و گستردهٔ روانی ـ که او در برابرشان گشوده است ـ نگاه کرده‌اند: هم نقد کاربردی و هم نقد نظری، هر دو به آن متوجه شده‌اند. (برخی نیز آثار او را سبك شمرده‌اند و او را خیالباف).

«ماروین کارلسان» (MARVIN CARLSON) در بارهٔ اهمیت آثار «فروید» در زمینه نظریه‌های ادبیات نمایشی، می‌نویسد:

««فروید» برای پژوهندگان نقد ادبی ـ نمایشی، بیشتر به خاطر استفاده‌ای که از «شخصیت‌های نمایشی» DRAMATIC CHARACTERS به ویژه «ادیپوس» ـ کرده است تا برخی «شرایط روان نژندی» (PSYCHONEUROTIC CONDITIONS) را توضیح دهد، و نیز به خاطر مطالعهٔ او از شوخی‌ها و مطایبات ـ که به طور غیر مستقیم به شرایط کمدی مربوط می‌شوند ـ و همچنین به میزان کمتری، به خاطر «نقد روان شناختی» -PSYCHOGICAL CRITICISM برخی صحنه‌ها و شخصیت‌ها در برخی نمایشنامه‌ها: مانند صحنه سه تابوت در «تاجرونیزی» (MERCHANT OF VENICE, (159/97) اثر «شکسپیر»، و یا شخصیت «ربه کاوست» -REBECA WEST در نمایشنامهٔ «راسمر شولم». (ROSMER SCHOLM , 1886) اثر «هنریك ایبسن» -HENRIK IBSEN, 1828- 1906 شهرت یافته است.» (صفحه ۳۳۴)

۱۵ ـ «ارنست جونز» و نقد روانکاوانهٔ او از «ادیپ» و «هملت»

«ارنست جونز» انگلیسی که یکی از پیروان اندیشه‌های «فروید» است، به پژوهشی در این زمینه دست یازیده است به نام: «هملت و ادیپ» (HAMLET AND ODEIPUS, 1949) «گورین» و همکاران، نظریهٔ «جونز» را چنین تلخیص کرده‌اند:

«تعلل بحث‌انگیز «هملت» در کشتن عمویش «کلادیوس» بیشتر باید برحسب شرایط ذهنی و درونی، و نه محیطی، تفسیر شود...

«جونز» در این مقاله کاملا مستند، سابقهٔ کاملا روشنی از «روان نژندی» «هملت» را که از هیستری افسردگی ـ جنون همراه با بی‌ارادگی و تردید در تصمیمگیری رنج می‌برد ـ ارائه می‌دهد که همه را می‌توان ناشی از احساسات عقدهٔ ادیپ بر شدت سرکوب شدهٔ قهرمان دانست... هیچ دلیل قانع کننده‌ای مبنی بر اینً که «هملت» انتقام پدرش را با نهایت سرعت ممکن می‌گیرد، وجود ندارد. اگر به گفته‌های «روح» (پدر هاملت) و افق فکری تاریك خود قهرمان توجه کرده باشیم، می‌بینیم که «شکسپیر» گناه «کلادیوس» و نیز وظیفهٔ «هملت» را، از همان آغاز کاملا روشن می‌سازد، ولی در هر حال مساله این است که «هملت» تا هنگامی که به واسطهٔ شرایط فیزیکی واقعاً ناچار به این کار نشده است، این وظیفه را به انجام نمی‌رساند، و آن هم پس از این که «گرترود» (مادر هملت) می‌میرد. «جونز» همچنین به «زن ستیزی» (MISOGYNY) که «هملت» در سراسر نمایشنامه از خود نشان می‌دهد، اشاره می‌کند. بویژه آنکه این «زن ستیزی» متوجهٔ «افلیا» ـ نامزد او ـ و سرخوردگی کم و بیش جنسی او ـ «هملت» ـ نسبت به مسائل جنسی است. همه این نکات نشانگر نوع بارز «عقدهٔ ادیپ» است که از نظر عصبی سرکوب شده است...»

(ترجمهٔ «زهرا میهنخواه»، صفحه ۱۴۹)

۱۶ـ روحیه و زندگی هنرمند و نقد روانشناختی و روانکاوانه

نقد ادبی مبتنی بر روانشناسی و روانکاوی به کندوکاو در دستگاه روانی هنرمند و زندگی او نیز پرداخته است. چنین کندوکاوی در آثار «فروید» و پیروان او، و سایر نظریه پردازانی که هنر و ادبیات را، با توجه کامل به آفرینندهٔ آن ملاحظه می‌کنند، اهمیت عمده دارد. به هر حال، دو اصطلاح «نقد سرگذشتنامه‌ای» و نیز «بسیکوگرافی»، دلیل اهمیتی است که زندگی هنرمند، روان او، و بازتاب آن، در آفریده‌های هنری او دارند.

جانبداران «نقد سرگذشتنامه‌ای» (BIOGRAPHICAL CRITICISM) کلیدهای فهم اثر مورد نقد خود را در شخصیت آفرینندهٔ آن جستجو می‌کنند، و انعکاس حوادث زندگی هنرمند، و

تکوین شخصیت او، و عناصر آن را، در کارهای او مورد ملاحظه قرار می‌دهند. آنها نقد خود را، از آفرینندهٔ هنر آغاز می‌کنند، و سپس به اثر آفریده شده روی می‌آورند.

«پسیکو گرافی» (PSYCHOGRAPHY) نیز به معنای «نوشتن دربارهٔ روان‌ها» است. و اصطلاحی است که بر اهمیت زندگی هنرمند، و تاثیر ـ این زندگی ـ بر آفریدهٔ هنری او، دلالت دارد. «پسیکو گرافر» (PSYCHOGRAPHER) نویسنده و یا منتقدی است که به جستجو و کندوکاو در جزییات، دقایق و ظرائف زندگی هنرمند، می‌پردازد، تا معلوم گرداند ـ که این جزییات، دقایق و ظرایف ـ چندوچون در اثر و آفریدهٔ هنری آن هنرمند، منعکس شده و جلوه کرده‌اند.

۱۷ ـ هنرمند و شوریدگی و نژندی روان

شماری از پژوهندگان به پیروی از «فروید»، از کندوکاو در روان و زندگی هنرمندان چنین نتیجه گرفته‌اند که هنرمندان، به ویژه در دوران کودکی، زندگی پر آشوب و رنج آوری داشته‌اند، و این حالات در دوران بلوغ، و پس از آن نیز، منعکس شده و استمرار یافته است. تنی چند از پژوهندگان، به پیروی از «فروید» (احتمالا به نادرستی) معتقدند که هنرمندان، اغلب از «روان نژندی» و «روان پریشی» و شوریدگی رنج می‌برند.

مساله روان نژندی و روان پریشی هنرمند، درارتباط با نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» مورد مطالعهٔ یکی از پژوهشگران قرار گرفته است. و به این ترتیب نمایشنامه «فیلوك تیتیز» مضمون یکی از پژوهشهای «روانکاوانه» شده است به نام: «جراحت و کمان» (THE WOUND AND THE ARROW) اثر «ادموند ویلسان» (EDMUND WILSON). نظریهٔ «ویلسان» با درنظر گرفتن نظریهٔ «هنر و نژندی و شوریدگی» (ART AND NEUROSIS) که «فروید» و هواداران او، آن را عنوان کرده‌اند تدوین یافته است. پیش از بررسی نظریات «ویلسان» نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» را تلخیص می‌کنیم:

۱۸ ـ تلخیص نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز»

تراژدی «فیلوك تیتیز» (PHILOCTETES, 490 B.C.) اثر «سوفکل» تراژدی نویس بزرگ یونان و همان کسی است که «ارسطو» تراژدی «ادیپ شهریار» او را، در «بوطیقای» خود، نمونهٔ اعلای تراژدی انگاشته است. «فیلوك تیتیز» یکی از سرداران یونانی است که به سرزمین «تروی» (TROY) رفته است، و از بخت بد، مار او را گزیده! و زخم مار بر بدن او، به جراحت و عفونتی زشت و کراهت بار تبدیل شده است، و به این سبب، هموطنانِ یونانی «فیلوك تیتیز»، از معاضدت برای بازگرداندن او به «یونان»، دریغ ورزیده‌اند. وی در انزوا، در غاری نزدیك «تروی»، با وضع و حالی رقت‌انگیز به سر می‌برد. اما تیر و کمانی که یادگار «هرکول» (HERACLES) پهلوان افسانه‌ای است، به او سپرده شده و اینك در دست اوست... جنگ «یونانیان» با مردمان «تروی» ـ تراواییها ـ درمی‌گیرد. در سالِ دهم جنگ، «یونانی‌ها» آگاه می‌شوند که پیروزی آنان، صرفاً به یاری «فیلوك تیتیز» و تیر و کمان جادویی او، میسر خواهد بود. دو تن از آنها: «اولیس» (OLYSSEUS) ـ که سابقهٔ عداوت هم با «فیلوك تیتیز» دارد، و نیز: «نئوپ تولموس» (NEOPTOLEMUS) ـ فرزند «آشیل» (ACHILLES)، پهلوانِ رویین‌تن، به جایباش «فیلوك تیتیز» می‌روند، تا او را به یاری بخوانند.

نمایشنامه با حضور «اولیس» و «نئوپ تولموس» در برابر غاری که «فیلوك تیتیز» در آن به سر می‌برد، آغاز می‌شود. «اولیس» مانند همیشه، معتقد به حیله گری و ربودن تیر و کمان از «فیلوك تیتیز» است، و «نئوپ تولموس» را همداستان خود می‌کند تا به «فیلوك تیتیز» به دروغ بگویند که به دنبال او آمده‌اند تا او را به «یونان» بازگردانند... با چنین حیله‌ای تیر و کمان را از «فیلوك تیتیز» می‌ستانند، و او به گمان آن که به سوی «یونان» باز می‌گردند، همراه آن دو آماده حرکت می‌شود... ولی «نئوپ تولموس» حقیقت را اِفشاء می‌کند، «فیلوك تیتیز» خشمگین می‌شود و تیر و کمانش را بازپس می‌خواهد. «اولیس» مخالف است، لیکن «نئوپ تولموس» بر آن سر است تا تیر و کمان را به صاحبش بازگرداند. درچنین موقعیتی، روح «هرکول» پدیدار می‌شود و به «فیلوك تیتیز» فرمان می‌دهد که به جنگ علیه «تروی» بپردازد، در آنجاست که زخم او شفا می‌یابد، در آنجاست که به معاضدت «نئوپ تولموس»، شاهزادهٔ تروایی: «پاریس» (PARIS) را به قتل خواهند رساند، و پیروزی از آنِ «یونان» خواهد شد. «فیلوك تیتیز» به صدای «هرکول» گوش می‌سپارد، و عازم جنگ علیه «تروی» می‌شود.

«دیوید دیچز» نظریهٔ «ادموند ویلسان» را چنین خلاصه کرده است:

«در طول یکصد و پنجاه سال اخیر، این فکر که هنرمند شوریده، بیمار و ناسازگار است، و هنر تا حدی محصول جنبی این بیماری و ناسازگاری است... به نظر می‌رسد که روانشناسی جدید نیز آن را توجیه کرده است. «ادموند ویلسان»... نمایشنامهٔ «فیلوکتتس» ـ «فیلوك تیتیز» ـ اثر «سوفوکل» را به عنوان رمزی از هنرمند تلقی می‌کند... کماندار هنرمند، تاوان بیماری را با دید خلاق خود می‌پردازد، و اگرچه، جامعه او را طرد می‌کند، مع‌هذا به سبب نیروی شفابخش هنرش به وی نیازمند است...»

(ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، برگرفته از صفحات ۵۲۰ و ۵۲۱)

۱۹ـ یك یادآوری دربارهٔ «سوفوکل»

«سوفوکل»، متفکری است اخلاق‌گرای و دین‌گرای (دین واخلاق به معنایی که یونانیان سدهٔ پنجم پیش از میلاد به آن اعتقاد داشتند) و نمایشنامه‌های او حاوی چند نکتهٔ عمده است: دفاع از اصول اخلاقی متعارف، اعتقاد به برتری بیچون و چرای ایزدان، و نیز عظمت و حیثیت انسانی، علیرغم زیست پررنج و ملالِ او در جهان. «ویلیام والتر» «بن اندیشه‌ها» (پیام‌ها) و گرایش‌های (ATTITUDES) «سوفوکل» را چنین برشمرده است:

«۱ـ دیدگاه‌ها و تعاریفی متعارف - ORTHODOX- از دین، به طرز و معنایی که جمهور بدان اعتقاد داشتند. مثلاً او نیز به صحت تفألهایی که در «مَعبد دلفی» می‌زدند ـ معروف به: DELFIC - ORACLE - ـ معتقد بود.

۲ـ «طرح‌های داستانی» -PLOTS- نمایشنامه‌های او، درواقع تجسم و تصویر اصول اخلاقی مقبول او بودند. رفعت و تفوق - SUPREMACY- و کشف و تفحص ناپذیری - INSCRUTABILITY- ایزدان. ایمان به وجود «نظم اخلاقی در کائنات» ORDER IN UNIVERSE MORAL- و تحمل رنج و مشقت به عنوان بخشی ذاتی از شرایط انسانی.

۳ـ اعتقاد به اعتبار و حیثیت بالقوهٔ انسان -POTENTIAL DIGNITY OF MAN-. (صفحهٔ ۱۳)

۲۰ـ یك خرده گیری بر نظریه «ادموند ویلسان»

نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» نمونه مهمی از آثار «سوفوکل» است که بیانگر اعتقادات مذهبی، اخلاقی و ملی اوست.

لزوم اطاعت از فرمان ایزدان در این نمایشنامه به صورت پدیدار شدن «هرکول» و بیان حکم شاه ایزدان: «زئوس» (ZEUS) به «فیلوك تیتیز»، نمودار شده است. وظیفهٔ اخلاقی «فیلوك تیتیز» حکم می‌کند که وی به جنگ با «تروایی‌ها» که به‌زعم یونانیان: به آنها خیانت کرده و آنها را تحقیر کرده‌اند، بشتابد. شرکت در چنین جنگی که وظیفه‌ای مقدس است، تنها راه شفای زخم کریه و عفونت‌انگیز او، محسوب می‌شود. تیر و کمان «هرکول» که به زعم «سوفوکل» پیوسته منافع و غرور یونانیان را حفظ می‌کرده است، به هنگام آشفتگی و خطر باید به کار رود. «پاریس» شاهزادهٔ تروایی که همسر یکی از شاهان «شهر کشورهای» یونانی را ربوده، و به این ترتیب نظم اخلاقی، سیاسی و فلسفی را مخدوش کرده است، باید کیفر ببیند تا وجود نظم اخلاقی در کائنات، تایید شود. بیشتر عناصر نمایشنامه، «فیلوك تیتیز» در راستای تبیین و توجیه اصول و مواضع اخلاقی، مذهبی، سیاسی، ملی «سوفوکل» ـ به عنوان نمونه عالی شهروند یونانی در سده پنجم پیش از میلاد ـ تنظیم و تصنیف شده است. با توجه به چنین درونمایه‌ای، نظریه و یا تعبیر و تفسیر روانکاوانه این اثر، تا حدود زیادی دلخواهانه، سست پایه، نسبی و شخصی به نظر می‌رسد. نظر «ادموند ویلسان» به اعتقاد من ـ الهام و برداشتی از این نمایشنامه است، و نه تعبیر و تفسیر و توجیه آن. نه نقد آن!

۲۱ـ نقد روان شناختی و ذوق و قریحه، «جذبه و الهام» و «تاثیر و القاء»

یکی دیگر از مقوله‌های نقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد روانشناختی ـ و تا حدودی ـ روانکاوانه به هنر و ادبیات، با بحثی «فلسفی ـ روان شناختی» آغاز شده است. مساله ذوق و قریحه، و عوامل ایجاد و تاثیرگذار در آنها، و... یافتن «علت مادی» و «علت فاعلی» و «علت غایی» در جریان خلاقیت هنری، مهمترین موارد طرح شده در این بحث است. خلاقیت هنری نتیجه قوای نفسانی هنرمند است و تناسب و هماهنگی درونی ذهنی ـ که به نوشته «دکتر عبدالحسین زرین کوب» ـ «بین وسائط و قوای معرفت حاصل می‌شود و در ظرف احساس تجلی کند.» مادهٔ شعر همان معنی و مضمونی است که اساس شعر محسوب می‌شود. علت مادی شعر، تقلید و تخیل ابداعی است و «علت فاعلی» آن «جذبه و الهام» و «علت غایی آن»: «تاثیر و القاء» است.

تلخیصی از رویکرد روانشناختی به هنر و ادبیات ـ و مفاهیم فلسفی و روانشناختی آن ، به نوشته «دکتر عبدالحسین زرین کوب» از اینقرار است:

«بعضی از نقادان نیز، در نقد ادبی بر مبنای اصول روانشناسی اتکاء کرده‌اند. این دسته از نقادان می کوشند که جریان باطنی و احوال درونی شاعر یا نویسنده را ادراك و بیان کنند... این طریقه نقادی، نخست مساله مادهٔ شعر و ادب را مطالعه می کند... در نظر «کانت»... شعر و هنرهای دیگر، عبارت از یك گونه فعالیت هماهنگ و متناسب تمام قوای نفسانی است که به آزادی، و بدون هیچ تقید و تعینی در عالم تصویر و تجسم انجام می پذیرد... به این ترتیب، شعر و ادب نیز مانند سایر هنرها، نمودی نفسانی است. هم از جهت شاعر یا نویسنده‌ای که آن را ابداع می کند، و هم از جهت خواننده‌ای که از آن محظوظ می شود... توجه به ارزش روانشناسی را منتقدان در فهم آثار ادبی بسیار مهم می شمرند و آن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد به شمار می آورند... ماهیت شعر چیست؟ مادهٔ آن از لحاظ روانشناسی کدام است و چگونه صورت و هیئت ظاهری بر آن افاضه و اضافه می شود؟... مادهٔ شعر، به اصطلاح حکما: علت مادی آن است، اما محرك آن، به تعبیر حکما، علت فاعلی آن... لطیفه نهانی دیگری است که از آن به «جذبه» و «الهام» تعبیر کرده‌اند... حصول جذبه ـ L'EXTASE ـ در ذهن و شور هنرمند موجب ظهور الهام می شود... شاید بر طبق تعبیر علمی بعضی روانشناسان، الهام را بتوان ظهور دفعی و ناگهانی قسمتی از «لاشعور» ـ INCONSCIENCE ـ در سطح «شعور» ـ CONSCIENCE ـ دانست... مثل تمام اقسام هنر غایت شعر نیز تاثیر و القاء است، خواه این تاثیر و القاء چنان که طرفداران هنر محض می گویند، صرفاً محدود و منحصر به القاء احساسات و عواطف زیبا باشد، خواه تلقین و القاء عواطف و افکار اخلاقی و تربیتی باشد... غایت عمدهٔ وجود شعر و ادب، تاثیر و القاء است...»

(برگرفته از صفحات ۴۸ تا ۵۶)

۲۲ـ روان شناسی و روانکاوی و مساله تاثیر تراژدی بر مخاطبان

تاثیر تئاتر در روان تماشاگر از دیر باز مورد توجه قرار گرفته است و متفکرین باستان نظریاتی در این زمینه ابراز داشته‌اند. «ارسطو» در سده چهارم پیش از میلاد، در فصل ششم «بوطیقا»، درباره «ترس» و «شفقت» ـ که در نتیجه تاثیر و قدرت تاثیرگذاری تراژدی در مخاطبین حاصل می شود ـ بحث می کند. «ارسطو» هنگام تعریف تراژدی به مفهومی به نام «کاتارسیس»(CATHARSIS) اشاره می کند، که نتیجه شفقت و هراس است. دو مفهومی که از «مخاطب تراژدی بودن» نشات می گیرد:

«پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه معین، به وسیله کلامی به زینت‌ها آراسته، و آن زینت‌ها نیز هر یك به حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام شود، نه این که به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود...»
(ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، صفحه ۱۲۱)

معنای «تزکیه» ـ کاتارسیس ـ که ناشی از مواجهه با «ترس و شفقت» (FEAR AND PITY) نهفته در تراژدی است، به زعم «ارسطو» اینچنین حاصل می شود:

«ترس و شفقت ممکن است که از منظره نمایش حاصل شود و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید، و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. در واقع افسانه باید چنان تالیف شود که هر چند کسی نمایش آن را نبیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان، رحمت و شفقت آید. چنان که این حال برای هر کس که قصه ادیپوس را بر وی نقل کنند دست می دهد...»
(ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، صفحه ۱۳۵ و ۱۳۶)

«کاتارسیس» یا «تزکیه روانی»، به سبب ترجمه‌های گوناگونی که از «بوطیقا»، صورت پذیرفته است، به صور مختلف تفسیر و تاویل شده است. همینقدر می توان گفت که «تزکیه» امری روانی، و نوعی آرامش و خرسندی خاطر است، که «ارسطو» آن را از خواص و فوائد خواندن و یا دیدن نمایش تراژدی برشمرده است. این مفهوم ـ که در حوزه رویکرد روانشناختی نقد ادبی گنجانده شده است ـ در دوره‌های مختلف، پیوسته مورد بحث و طبع آزمایی و تفسیرهای جدید نیز قرار گرفته است. به یکی از مهمترین موارد آن اشاره می کنم.

۲۳ـ «ای. ای. ریچاردز» و مفهوم «کاتارسیس»

«آی. ای. ریچاردز» (I.A. RICHARDS, 1893 - 1979) در زمینه «تاثیرات تراژدی» (THE EFFECTS OF TRAGEDY) با نگرشی علمی، به بررسی پرداخته است. او سعی کرده است یافته‌های روانشناسی را، به منظور تعمیق دیدگاه نقد خود، به کار برد. بحث او در این زمینه بیشتر به توسع اصطلاح «کاتارسیس» (تزکیه = CATHARSIS) می انجامد. تماشای تراژدی، حزنی صفابخش در مخاطب (تماشاگر) ایجاد می کند. به احساس و عواطف او توازن می بخشد. نتیجهٔ تماس فکری با تراژدی: لذتی است، ناشی از حزن. اندوهی که عالیترین تجربهٔ بشری است. حزن مقدسی که سرکوفتگی‌ها و داغدیدگی‌های روانی را، که در نهاد انسان نهفته‌اند ـ به اندازهٔ استعداد مخاطب ـ بهبود می بخشد.

نظریهٔ نقد «ریچاردز» به مقولهٔ «نقد اسطوره‌ای» وارد می شود. وی به «اسطوره‌ها» (MYTHS) و «آیین و مناسك» (RITUALS) آغازین ـ که به «تحمل مشقت به منظور شستن گناه» (ATONEMENT) و قربانی کردن (SACRIFICE) مربوط می شود ـ روی می آورد و به بررسی آنها می پردازد؛ و نتیجه می گیرد که برگزاری چنین آیین و مناسکی، سبب همسازی و همنوایی (HARMONY) برگزارکنندگان آنها با هستی و کیهان می شده است. به نظر «ریچاردز» تجربهٔ تراژدی ـ خواندن و تماشای آن ـ و تالم و تاثر از آن ـ تجربهٔ حزن مقدس ـ از همین مقوله است: تحمل مشقت و قربانی، به منظور باز همسازی و باز همنوایی، یا هم‌محوری با چرخ هستی و نظام کیهانی.

۲۴ ـ خرده گیری‌هایی برنقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد دیسیپلین‌های روان‌شناسی و روان‌کاوی: نقد نظریه‌های نقد

شماری از منتقدان به «رویکرد روانشناختی» و یا «روانکاوانه» به «نقد ادبی»، اصالت و اعتباری نمی‌دهند و اصولا برای اینگونه امور و مناسبات، مقوله‌ای خاص قائل نمی شوند. و امور و مسائلی را ـ که برخی دیگر از منتقدین ـ در مقولهٔ «رویکرد روانشناسی» و «روانکاوی» به هنر و ادبیات اختصاص داده‌اند، در سایر مقوله‌ها می گنجانند. مثلا نظریه‌های مربوط به خصوصیات روانی هنرمند و زندگی او را، در مقولهٔ «نقد تاریخی»، یا تحلیل روانی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها را، در مقولهٔ «نقد تحلیلی» می گنجانند. نظریه‌پردازی دربارهٔ نقد ادبی، طبق توافقی قبلی و با اصول و قوانینی که مورد توافق همگان قرار گیرد، صورت نپذیرفته است. تنوع، تداخل، تناقض ـ حتی در مقوله بندی درونمایهٔ این رویکرد ـ مکرراً مشاهده شده است. «گورین» و همکاران او، نقدهایی را که نسبت به رویکرد روانشناختی نقد هنر و ادبیات ابراز شده است، چنین خلاصه کرده‌اند:

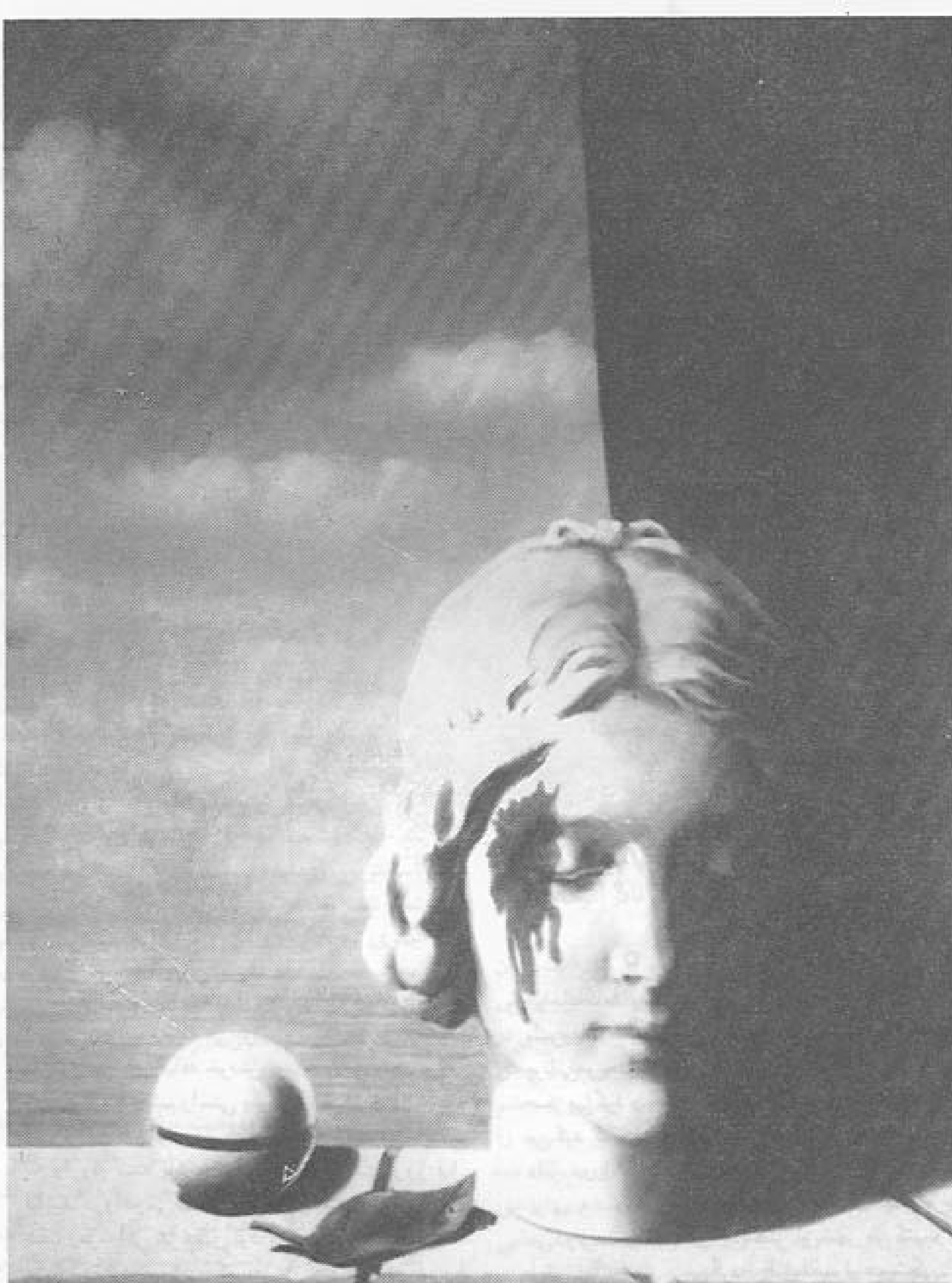
«شاید بحث انگیزترین «رویکرد» باشد که به غلط‌ترین وجه استعمال شده است و در نزد خوانندگان کمتر شناخته شده است... هر منتقد ادبی، در حقیقت، زمانی، به واسطهٔ توجه به روانشناسی نویسندگی یا واکنش نشان دادن در مورد ادبیات، با روانشناسی سرو کار داشته است...

طی قرن بیستم، نقد روانشناختی با مکتب فکری و نظریه‌های روان شناختی خاص، یعنی نظریات «فروید» (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۲) همراه بوده است. بسیاری از سوء تعبیرات و اتهاماتی که به این رویکرد مدرن نقد ادبی... وارد می‌آید، به واسطهٔ همین ارتباط بوده است... نخست این که پیروان فروید در نقد غالباً براصول نقدی خود سخت پافشاری می کنند... به قیمت فدا کردن بسیاری مسائل مربوطهٔ دیگر، چون زمینهٔ کلی درونمایه و جنبه‌های زیبا شناختی اثر هنری و ادبیات را، بر بستر نظریهٔ روانکاوی مثله می کنند. ثانیاً تندروان نقد ادبی روانکاوانه، گاه به نوعی گویش خاص با واژه‌ها و سخنان «درون گروهی» محدود شده... سوم این که بسیاری از منتقدان مکتب روانشناختی، یا پژوهشگران ادیب بوده‌اند که اصول روانشناختی را درست‌درنیافته‌اند و یا روانشناسان متخصصی بوده‌اند که از ادبیات به عنوان هنر، چیزی نمی‌دانسته‌اند...

کاوشگران محافظه‌کار و آموزگاران ادبیات که اغلب با شنیدن اصطلاحاتی چون «لذت جنسی مرزی» ـ ANAL EROTICISISM ـ «نماد نرینه»، و «عقدهٔ ادیپ» برخود می لرزند یا با مواجهه با روش تشخیص‌های بالینی برای معضلات ادبی ـ برای مثال توصیف شخصیت «هملت» به صورت: «شخصیت منقلب» که حالت روانی یك افسرده یا دیوانه است ـ مبهوت می مانند و نقد روانشناختی را به طور کلی نفی کرده... این رویکرد را نه تنها بی‌اعتبار، بلکه گستاخانه می انگارند...»
(ترجمهٔ «زهرا میهنخواه» برگرفته از صفحات ۱۳۹ تا ۱۴۱)

در پایان این پژوهش باید یادآوری کنم، در بیشتر خرده گیریهایی که نسبت به این گونه «رویکرد» یا «رهیافت» نسبت به نقد هنر و ادبیات ابراز شده بر دو نکتهٔ مهم، کم و بیش، تاکید شده است: یکی گزینش دلخواهانه و نامنظم آنها ـ تحلیلگران ـ از درونمایهٔ آثار هنری است، و دومی به مساله استفاده آنها از هنر و ادبیات برای دیسیپلین مورد نظر خود ـ و نه معکوس آن ـ مربوط می شود.

تحلیلگران ادبیات نمایشی با رویکرد دیسیپلین روانشناسی و روانکاوی معمولا دلخواهانه، و بدون



نظم منطقی و به درونمایهٔ ادبیات نمایشی روی کرده و از میان «شخصیت‌ها» و «طرح‌های داستانی» نمایشنامه‌ها، فقط آنچه را که تئوری آنها را اثبات می‌کرده‌اند، گزینش کرده و مورد ملاحظه قرار داده‌اند، و از سوی دیگر، آنچه را که در همین نمایشنامه‌ها موجود بوده، لیکن با نظریه‌های آنها در تناقض می‌نموده است، مورد غفلت و بی اعتنایی قرار داده‌اند.

مورد دوم آنکه به هرحال، کشفیات روانشناسان و روانکاوان، در وهلهٔ اول برای جوابگویی به پرسش‌های دیسیپلین پژوهشی خود آنها، صورت پذیرفته است. و مساعی و تقلای این تحلیلگران، به منظور کمك به نظریهٔ نقد ادبی انجام نگرفته است، و کشفیات آنان با هدف به کار بردن آنها در نظریه‌های نقد هنری ـ ادبی، عنوان نشده است. معهذا، منتقدانی که با این مفاهیم آشنا شده‌اند، توانسته‌اند بربصیرت خود بیفزایند و دانستگی‌های خود را گسترش دهند، و به هنگام ضرورت از مفاهیم تحلیلگران روانشناس و روانکاو، بهره‌وری کنند.

فهرست مآخذ

(به زبان فارسی و انگلیسی)

ناظرزاده کرمانی، دکتر فرهاد:
نمادگرایی ـ سمبولیسم ـ در ادبیات نمایشی،
تهران، انتشارات برگ ـ دو جلد ـ ۱۳۶۸.

ارسطو:
«فن شعر».
زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین (مولف و مترجم):
ارسطو و فن شعر.
تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

برونو، فرانکو:
فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی،
ترجمهٔ مهشید یاسائی و فرزانه طاهری،
تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۰.

حسینی، دکتر صالح:
واژگان اصطلاحات ادبی
فارسی ـ انگلیسی ـ انگلیسی ـ فارسی،
تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹.

گورین، ویلفرد. ل.، لیبر، ارل. جی.، مورگان، لی.، ویلینگهام، جان. آر.:
راهنمای رویکردهای نقد ادبی،
ترجمهٔ زهرا میهنخواه،
تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰.

ADAMS, HAZARD (EDITOR):
CRITICAL THEORY SINCE PLATO.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, HARCOURT BRACE JOVANOVICH, INC., 1971.

BROWNSTEIN, ISCAR LEE, AND DAUBERT, DARLENE:
ANALYTICAL SOURCEBOOK OF CONCEPTS IN DRAMATIC THEORY.
U.S.A., CONNECTICUT, GREENWOOD PRESS, 1981.

CARLSON, MARVIN:
THEORIES OF THEATRE-A HISTORICAL AND CRITICAL SURVEY, FROM THE GREEKS TO THE PRESENT.
U.S.A., NEW YORK, ITHACA, CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1984.

CUDDON, J.A.:
A DICTIONARY OF LITERARY TERMS.
U.K., MIDDLESEX, HARMONDSWORT, PENGUIN BOOKS, LTD., REVISED EDITION, 1979.

CLARK, BARRET H.:
EUROPEAN THEORIES OF THE DRAMA-WITH A SUPPLIMENT ON THE AMERICAN DRAMA.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (REVISED EDITION), 1974.

DUKORE, BERNARD F. (EDITOR):
DRAMATIC THEORY AND CRITICISM-GREEKS TO GROTOWSKI.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, HOLT, RINEHART AND WINSTON, INC., 1974.

HORION, ANDREW:
SOPHOCLES (CA. 496-406 B.C.)
IN MCGRAW-HILL ENCYCLOPEDIA OF WORLD DRAMA-VOLUME FOUR.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (2ED EDITION), 1984.

FRY, NORTHROP:
ANATOMY OF CRITICISM.
U.S.A., NEW JERSEY, UNIVERSITY OF NEW JERSEY PRESS, 1951.

GROT JAHN, MAR TIN:
BEYOND LAUGHT R.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, 1957.

MCDONALD, NEIL:
SHAKESPEARE, WILLIAM (1564-1616)
IN MCGRAW? HILL ENCYCLOEDIA OF WORLD DRAMA. VOLUME FOUR.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (2ED EDITION),1984.

SHAW, HARRY:
DICTIONARY OF LITERARY TERMS.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, MCGRAW?HILL BOOK COMPANY, 1972.

THRAL, WILLIAM FLINT, HOBBARD, ADISON,

HOLMAN, C. HUGH:
A HANDBOOK TO LITERATURE.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, THE ODYSSEY PRESS, 1960.

THOMPSON, ALAN REYNOLDS:
THE ANATOMY OF DRAMA.
U.S.A., CALIFORNIA, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1942.

VAVGHN, JACK, A.;
DRAMA: A TO Z-A HANDBOOK.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK: FREDERICK UNGAR PUBLISHING CO., 1978.

WEBSTER'S BIOGRAPHICAL DICTIONARY.
A MERRIAM-WEBSTER.
U.S.A., MASSACHUSETTS, SPRINGFIELD, G. AND C. MERRIAM COMPANY, PUBLISHERS, 1980.

WIMSATT, JR., WILLIAM, BROOKS, CLEANTH:
LITERARY CRITICISM-A SHORT HISTORY.
(FOUR VOLUMES)
U.K. LONDON, ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL, 1970.

دیچز، دیوید:
شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۶.

زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین: نقد ادبی (دوجلد). تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۱

هوس آنی

● کنراد آیکن ● ترجمهٔ آردوش بوداقیان

مایکل لوییس (Michael Lowes) همان طور که آهنگی زیرلب زمزمه می‌کرد و ریشش را می‌تراشید، سرگرم تماشای قیافهٔ خودش بود: صورتی رنگ پریده و بی‌قواره با چشم راستی بسیار بالاتر از چشم چپ و ابرویی آن قدر قوس‌دار که به حرف «V»یی می‌مانست که وارونه شده باشد. شاید امروز به بدی روز قبل نباشد. درواقع می‌دانست که به آن بدی نخواهد بود و علت زمزمه‌اش نیز همین بود. آن روز، روز قرار دو هفته یکبارش بود، روزی که بعد از ظهر را در بیرون می‌گذراند و با دوستانش هورویتز (Hurwitz)، بریانت (Bryant) و اسمیت (Smith) بریج می‌زد. آیا باید هنگام صبحانه این موضوع را به همسرش دورا (Dora) می‌گفت؟ نه! با توجه به قیل و قالی که شب گذشته درخصوص صورتحسابها و قبضهای پرداخت نشده برپا شد، بهتر می‌بود که نگوید. احتمالاً هنوز سر و صداهای بیشتری نیز در پیش بود، چون موعد پرداخت اجاره‌خانه هم گذشته بود. سوخت هم باید تهیه می‌شد، حق ویزیت دکتر بچه‌ها هم پرداخت نشده بود و... خدایا! چه زندگی‌یی! شاید وقتش بود که دست به یك جهش جدید بزند. بی‌قراری دورا هم که داشت آغاز می‌شد.

ولی او همچنان زیرلب زمزمه‌کنان به بازی بریج می‌اندیشید. آن قدرها هم به هورویتز و بریانت و اسمیت علاقه نداشت، چون آدمهایی بودند مبتذل و درواقع آشناهایی صرفاً اتفاقی. ولی در مورد برقرار کردن دوستی پایدار با دیگران چه کاری از دست آدم برمی‌آید، موقعی که برای تأمین معاش دائماً از محلی به محل دیگر می‌جهد و از شهری به شهر دیگر می‌رود و سرنوشت نیز همواره علیه اوست؟ فعلاً همین‌ها کافی بودند و برای یك پارتی مختصر و یك گریز کوچك کاملاً به درد می‌خوردند و هورویتز هم که همیشه مشروبات خوبی دست و پا می‌کرد. شام در رستوران یونانی و بعد هم اتاق اسمیت. تا دیروقت بعد ازظهر صبر می‌کرد و بعد به دورا زنگ می‌زد و چنان وانمود می‌کرد که همهٔ اینها کاملاً اتفاقی پیش آمده است: «الو، دورا تو هستی پیردختر؟ بله منم مایکل. اسمیت برای یه دست بریج ازم دعوت کرده سری بهش بزنم: می‌دونی... یه ته‌بندی مختصر تو شهر می‌کنم و با آخرین اتوبوس برمی‌گردم. طبق معمول همیشگی... بله.. خداحافظ!»

و همه چیز به خوبی پیش رفت. دورا هنگام صبحانه خوردن ساکت بود ولی رفتار خصومت‌آمیزی نداشت. کپهٔ صورتحساب‌ها هم، البته، سرجایش بود. ولی دربارهٔ آنها حرفی نزدند و زمانی که دورا مشغول آماده کردن بچه‌ها برای رفتن به مدرسه بود، او وانمود کرد که خیلی دیرش شده و از خانه بیرون زد. تا اینجا کار خیلی تمیز و بی‌دردسر پیش رفته بود. در انتظار قطار که ایستاد دوباره شروع به زمزمه کرد: «تلورا لورا لو... بگذار صورتحساب‌ها منتظر بمانند! لعنتی‌ها! آدم که نمی‌تواند همهٔ کارها را فوراً سرو سامان بدهد، چه‌طور می‌تواند؟ آن هم موقعی که بدشانسی همه جا سر در عقبش گذاشته و اگر بشود گاهگداری شبی ر برای تنوع و استراحت بیرون زده، یك خورده تفریح و سرگرمی، خوب چه ضرری دارد؟»

ساعت چهار و نیم بعد ازظهر به دورا زنگ زد و خبر را به او داد: تا دیروقت شب نمی‌تواند به خانه برگردد. دورا با لحنی سرد گفت:

ـ مطمئنی که اصلاً به خانه برمی‌گردی؟

البته دورا این را به شوخی گفت، ولی اگر می‌توانست پیش‌بینی کند که...

دوستانش را در رستوران یونانی ملاقات کرد. با چند گیلاس «آراکس» شروع کرد که بدنش را گرم کرد، بعد شراب قرمز، زیتون سیاه، «پیلاف» و سایر غذاهای نشناخته... دیروقت همگی از خیابان بویلستون (Boylston) عازم اتاق اسمیت شدند. شب سردی بود. بیست درجه فارنهایت زیر صفر، با برف خشك و لطیفی که روی خیابانها الك شده بود. ولی اتاق اسمیت راحت و گرم بود. اسمیت مقداری جین و سیگار برگ پورتوریکویی آورد و عکس فوری جدیدی از «سکوییگلز» (Squiggles) ـ معشوقه‌ای که در ریوربیج داشت ـ به آنها نشان داد و بعد نشستند و به بازی بریج طولانی و گرم و نرمشان مشغول شدند.

ضمن وقفه‌ای در بازی که همگی از جا برخاستند تا کمی پاهایشان را برای رفع خستگی دراز و مجدداً لبی تر کنند، گفتگو دربارهٔ هوس آنی شروع شد. مایکل بعدها هرگز نتوانست به یاد آورد که کدام یك از آنها بود که سر این گفتگو را باز کرد. احتمالاً هورویتز بود که از خیلی جهات تنها فرد «روشنفکر» آن جمع به شمار می‌رفت، البته اگر بتوان چنین عنوانی به او داد. حس کنجکاوی غیرعادی و مسخره‌ای داشت و چنین ایده‌ای احتمالاً به ذهن او باید خطور می‌کرد. به هرحال او بود که بحث را پا داد و چاشنی‌اش را اضافه کرد و با شوق و ذوق آن را پی گرفت.

می‌گفت: «مطمئناً هرکسی ممکن است هوس انجام چنین کاری به سرش بزند. شما هیچ‌وقت هوس آنی نداشته‌اید؟ البته که داشته‌اید. فکر می‌کنید من نداشته‌ام؟! ولی شماها چنین کاری نمی‌کنید، چون خوب می‌دانید دستگیرتان خواهند کرد. مردی را می‌بینید که ازش متنفرید، دلتان می‌خواهد بروید جلو و صاف و مستقیم تف کنید توی چشمهایش. دختری را می‌بینید که خوشتان می‌آید ببوسیدش، دلتان می‌خواهد بروید جلو و... یا شاید موقعی که توی اتوبوس کنارتان ایستاده... متوجه منظورم که هستید؟»

اسمیت آهی کشید و گفت:

ـ من خوب می‌دانم که چه میگویی. نشان این روزگار خواهم داد. نشان این روزگار بی‌پیر...

بریانت درآمد که:

ـ تو این را می‌گویی؛ من هم همین را می‌گویم.

هورویتز ادامه داد:

ـ خیلی ساده است. برو جلو و انجامش بده! می‌دانی که منظورم چیست؟ خیلی راحت. وسوسه کاملاً نزدیکت است. اون دختره هم که می‌بینیش، لعنتی حسابی خوشگله... درست کنار تو ایستاده و تو تنها باید دستت را از جیبت دربیاوری و بازوش را لمس کنی... نگران چی هستی؟

به خودت می‌گویی اگر دختره خوشش نیامد قانعش می‌کنم که هیچ منظور بدی نداشته‌ام...

مایکل گفت:

ـ درست مثل اشخاصی که تیغ ریش تراشی روی پالتوهای پوست مردم می‌کشند. اولش فقط یك هوس

آنی است و فقط بعدهاست که تبدیل می‌شود به عادت.
ـ دقیقاً همین طور است... یا مثل آدمهایی که با قیچی موی بافتهٔ دخترها را می‌برند. هوس این کار به سرشان می‌زند و آنها هم انجامش می‌دهند... یا دزدی...
بریانت تکرار کرد:
ـ دزدی؟
ـ بله دزدی... من خودم بارها چنین احساسی داشته‌ام.... یك چیز قشنگ و کوچولو که درست مقابل صورتم روی پیشخوان فروشگاه به چشمم می‌خورد... می‌دانی، یك چاقوی جیبی خوشگل یا یك کراوات یا یك جعبه شیرینی. سریع می‌گذاریش توی جیبت و بعد هم برای ایزگم کردن می‌روی سراغ یك پیشخوان دیگر یا طرف دستگاه آبخوری برای خوردن یك لیوان آب. کدامش بیشتر انسانی است؟ همه‌مان به این چیزها علاقه داریم، پس چرا برشان نداریم؟ چرا این کار را نکنیم؟ تمدن هم که یك لایهٔ ظاهری بیشتر نیست!
بریانت گفت:
ـ کاملاً درسته! یك لایهٔ ظاهری.
اسمیت که چشمهایش کاملاً گشاد شده بود گفت:
ـ ولی خدایا، اگر دستگیر بشوی چی؟
ـ کی در مورد دستگیر شدن صحبت می‌کند؟ کی می‌گوید که حتماً باید دست به چنین کاری زد؟ ما که این کارها را انجام نمی‌دهیم. ما فقط دلمان می‌خواهد این کارها را انجام بدهیم. ولی خوب، بعضی وقتها پیش می‌آید که فکر می‌کنم گور پدر همه چیز هم کرده...
این گفتگو مایکل را به حیرت انداخت. او شخصاً بارها این هوس‌ها را تجربه کرده بود. حالا با آگاهی یافتن به این که این یك احساس انسانی، همگانی و عمومی است آسودگی و تسلی خاطر وجودش را احاطه کرد. با خنده گفت:
ـ البته که هرکسی از این احساسها داشته است. خود من شخصاً برایم پیش آمده، ولی فرض کنید که خودتان را تسلیم چنین هوسی کردید؟
هورویتز گفت:
ـ خوب، نمی‌کنیم!
ـ من می‌دانم ولی فرض کنید که کردید!
هورویتز با حالتی بی‌تفاوت شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت:
ـ خوب، معامله ناجوری خواهد بود.
اسمیت ورق‌ها را بُر زد و گفت:
ـ یا مسیح، همین‌طوره!
بریانت گفت:
ـ اوه!
بازی ادامه یافت، گیلاسها پر شد، پیپ‌ها چاق شد و عاقبت نگاه به ساعت‌هایشان انداختند. مایکل مجبور بود به فکر آخرین اتوبوس ساعت یازده و پانزده دقیقه میدان سولیوان باشد، ولی همچنان از فکر کردن به آن ایدهٔ عجیب نمی‌توانست دست بکشد. سرگرم کننده بود. پرجذبه بود. چیزهایی هست که هرکسی دوست دارد آنها را بدزدد: مسواکها، کتابها، یا دست درازی به بعضی زنان جذاب ناشناس در ترن زیرزمینی ـ هوسی که در هر جایی خود می‌نمایاند ـ چرا کریستف کلمب جهان اخلاق نشود و واقعاً به آن عمل نکند؟ دزدیدن صدفی از اتاق نقاشی همسایه‌شان را هنگامی که ده ساله بود به یاد آورد، که یکی از ماجراهای هیجان انگیز زندگیش محسوب می‌شد. آن را داخل پیراهن ملوانی‌اش انداخت و با اعتماد به نفس کامل از اتاق خارج شد. بعد که سایهٔ شك رویش افتاد صدف را در حیاط خلوتشان زیر پا خرد کرد. و اغلب هنگامی که به کلکسیون تمبر دوستش پارکر نگاه می‌کرد ـ مخصوصا تمبر آمریکایی‌های اولیه...
بازی تجدید خاطراتش را قطع کرد. ظاهراً وقت مشروب آخر وقت رسیده بود و دیگر باید زحمت را کم می‌کردند. بریانت با اتومبیلش آنها را تا خیابان پارك رساند. مایکل اندکی مست بود، ولی نه آن قدر که نتواند سرپا بایستد. دستی برای بریانت و هورویتزتکان داد و با قدمهای آهسته روی برف به طرف ورودی ایستگاه ترن زیرزمینی به راه افتاد. انعکاس نور روی برفها بسیار زیبا بود. ناقوسهای کلیسای خیابان پارك با آوایی شاد می‌نواختند. نیم ساعت وقت داشت. وقت زیاد بود، وقت زیاد بود، وقت کافی برای سرزدن به دراگ‌استور و نوشیدن یك فنجان شیر شکلات گرم. می‌توانست شعاع‌های گرم نور ویترین‌های دراگ‌استور را که روی پیاده‌روهای برف‌آلود منعکس می‌شد ببیند. خیابان را قیقاج زد و پا به درون گذاشت.
به محض ورود به دراگ‌استور احساس مجرمیتی که ندا می‌داد «دلیل اصلی آمدنت به اینجا دزدی است و نه نوشیدن شیرشکلات داغ» گریبانش را گرفت. بله، آمده بود چیزی بدزدد. آمده بود تا «هوس آنی» را تجربه کند و ببیند اولاً می‌تواند این کار را با مهارت کافی انجام دهد؟ و ثانیاً آیا عمل سرقت قادر است رضایت خاطر واقعی به او بدهد؟
دراگ‌استور از مردمی که تازه از تئاتر جنب آن خارج شده بودند، مالامال بود. اطراف محل فروش نوشابه و صندوق پرداخت پول پر از جمعیت بود ولی در انتهای فروشگاه که در آنجا دستشویی‌ها و محل پذیرش نسخه‌ها قرارداشت، جمعیت اندکی به چشم می‌خورد ولی نه آن قدر اندك که شانس مناسب را برای انجام کاری که در ذهن داشت از او دریغ کند. همه فروشندگان سرشان شلوغ بود. دستهایش در داخل جیب‌های کناری بارانی‌اش قرارداشت. جیب‌هایی پهن و عمیق و کاملاً آماده خدمت. یك حرکت سریع در کنار میز یا پیشخوان، سرازیر کردن شئ مورد نظر به داخل جیب و...

عجیب اینکه اصلاً احساس هیجان نمی‌کرد، شاید از اثر مشروب بود. بر عکس، این کار برایش اگر نگوییم لذتبخش اما عمیقاً سرگرم کننده بود. لبخندزنان با قدمهای آهسته از بین جمعیت و از سمت راست فروشگاه، آرام آرام به طرف انتهای آن پیش می‌رفت و در عین حال با نگاهی خریدارانه انبوه اجناس چیده شده بر پیشخوانها و غرفه‌های واقع در وسط فروشگاه را برانداز می‌کرد. آنجا تعدادی اسپری و عطرپاش بی نهایت زیبا و جالب روی هم چیده شده بودند. ولی حبابهای آویزان عطرپاشها ممکن بود دردسر ایجاد کند. دسته‌های بسته بندی شده کاغذنامه، زنبیلی پر از برس لباس، کیسه های آبگرم، قهوه جوش‌ها خیلی بزرگ بودند و به درد نمی‌خوردند. یك سینی پر از مسواك های رنگارنگ، شیشه‌های عطر و ادوکلن، خودنویس و... بالاخره چیزی که در همان نگاه اول مجذوب و عاشق آن شد. بی هیچ تردیدی قربانی‌اش را یافته بود. با نگاهی مسحور شده به ترکیب کامل یك خودتراش دولوکس طلایی که در جعبه‌ای از پوست مار وروی مخمل قرمز بسته‌بندی شده بود خیره ماند.
نباید مدت زیادی به آن خیره می‌ماند. ممکن بود یکی از فروشندگان متوجه شود. به سرعت موقعیت دقیق جعبه را که در لبه پیشخوان شیشه‌ای قرار داده شده بود، برآورد کرد و با یك تصویر ذهنی دقیق حالتی را که می‌توانست در یك آن هم در جعبه را ببندد و هم بلندش کند، مجسم کرد. چهار انگشت پشت جعبه، انگشت شست در مقابل، کشیدن به جلو، سپس لغزاندن به داخل جیب. در حالی که داشت به این مراحل می‌اندیشید احساس کرد عضلات دستش به نحو خوش آیندی منقبض می‌شوند. به حرکت آرامش در اطراف فروشگاه ادامه داد. از قسمت پذیرش نسخه‌ها گذشت. از غرفه شیرینی‌ها نیز همین طور. با نگاهی کمابیش دقیق سیگارها و فندك‌ها و تیغ تیزکن‌ها را از نظر گذراند و سپس با چرخشی سریع با فراغ بال به سمت قربانی‌اش بازگشت. همه عوامل مساعد بودند. تمامی قسمت موردنظر برای یك لحظه خالی شده و نه از مشتری خبری بود و نه از فروشنده. به غرفه نزدیك شد،به آن تکیه داد و با دست چپ یك جعبهٔ کوچك تزیینی را از پشت ویترین برداشت و وانمود کرد که مشغول آزمایش آن است. به این ترتیب تکیه‌اش مستقیماً به جعبهٔ خود تراش طلایی بود و دیگر چنگ انداختن به آن برابر نقشه‌ای که قبلا کشیده بود و لغزاندنش به داخل جیب آسانترین کار دنیا بود. همه چیز در یك چشم به هم زدن تمام شد. بعد از آن چند لحظهٔ دیگر جعبهٔ تزیینی را جلوی نور این ور و آن ور کرد تا درخشش آن را بهتر ببیند. جعبه به نحو دلپذیری نورافشانی می‌کرد. سپس آن را سر جایش گذاشت، چرخید و به غرفهٔ نوشابه‌ها نزدیك شد، درست همان طور که هورویتز پیشنهاد کرده بود.

با فشار از بین جمعیت برای رسیدن به غرفه و درخواست شیر شکلات داغش جلو می‌رفت که احساس کرد دستی محکم آرنجش را گرفت. برگشت و به مردی که کلاهی لبه پهن بر سر و بارانی چرکی با یقهٔ بالا زده بر تن داشت نگریست. مرد به طرز بسیار زننده‌ای لبخند می‌زد.
مرد با صدایی فرو خورده و لحنی گزنده و پر خصومت گفت:
ـ گمانم فکر کردی که خیلی راحت و ساده بود؛ بله؟ همراهم بیاآقا!
مایکل لبخند مرد را با لبخند دلپذیری پاسخ داد ولی کمی ترسید و ضربان قلبش بالا رفت. در حالیکه هنوز لبخند بر لب داشت گفت:
ـ هیچ نمی‌دانم دربارهٔ چی صحبت می‌کنید آقا؟
ـ نه، البته که نمی‌دانی!
مرد به قسمت عقب فروشگاه می‌رفت و مایکل را همراه خود می‌کشید و با فشار فلج کننده‌ای آرنجش را می‌فشرد. مایکل کم کم داشت عصبانی می‌شد ولی در عین حال وحشت زده بود. فکر کرد بازویش را به تندی از دست مرد خلاص کند، ولی ترسید این کار توجه مردم را جلب کند. بهتر بود دست به چنین کاری نزند. اجازه داد که مفتضحانه او را درعرض فروشگاه همراه خود بکشد و از در عقب غرفهٔ آخری به داخل پستویی که در آن فروشنده‌ای مشغول پرکردن شیشه‌ای بامایع زرد رنگی بود ببرد.
در اینجا با صدایی که تا آنجا که میتوانست لحن

سردی به آن داده بود گفت:
ـ ممکن است لطف کنید و به من توضیح بدهید این کارها برای چیست؟

ولی صدایش تأثیر چندانی بر جا نگذاشت. مرد کلاه لبه‌دار هیچ توجهی به اونکرد. در عوض فروشنده را مخاطب قرار داد و در حالی که هنگام صحبت سرش را به تندی به عقب تکان می‌داد گفت:
ـ مدیر فروشگاه را بیاورش اینجا.

سپس با چشمانی تنگ شده لبخندی به مایکل زد و مایکل نیز متنفر و وحشتزده در جواب لبخند احمقانه‌ای بر لب آورد و گفت:
ـ ببینید آقا من...

ولی در همین لحظه مدیر فروشگاه به اتفاق فروشنده داخل شدند و ازآن پس وقایع با سرعتی نفرت‌انگیز و تهوع‌آور بر سرش آوار شد. دست مایکل وحشیانه از داخل جیبش بیرون کشیده شد و جعبهٔ مرگ‌آور پوست ماری توسط کارآگاه خارج شد و از طرف فروشنده و مدیر فروشگاه مورد شناسایی قرار گرفت. هر دو آنها با نگاهی غیرعادی به مایکل خیره شدند نگاهی که در آن تعجب، شرم، اهانت و تحقیر با حس کنجکاوی درآمیخته بود.

مدیر فروشگاه گفت:
ـ مال فروشگاه خودمان است.

کارآگاه گفت:
ـ خودم دیدم که بلندش کرد. خوب، در این باره چه دارید بگویید؟

مجددا لبخند وقیحانه بر لبش ظاهر شد:
ـ چیزی نداری بگویی؟

مایکل با چهره‌ای سرخ و داغ شده گفت:
ـ همه‌اش یك شوخی بود. یك نوع شرط بندی با بعضی از دوستانم... می توانم ثابت کنم... می توانم به آنها تلفن کنم تا برایتان توضیح دهند...

هر سه مرد در سکوت به او نگریستند. هر سه نفرشان خندهٔ بی‌رنگی بر لبشان بود که ناباوریشان را می‌رساند.

کارآگاه مؤدبانه گفت:
ـ مطمئناً خواهید توانست، منتهی در دادگاه!... حالا همراه من بیایید آقا.

مایکل از تسلسل وحشتناك وقایع گیج شده بود ولی مغزش هنوز کار می کرد. کاشکی میتوانست با این شخص وقتی که از اینجا خارج می شدند مثل دو تا مرد رودررو صحبت کند. هنگامی که داشت به این موضوع فکر می کرد کارآگاه در حالی که محکم بازویش را چسبیده بود از در پشتی فروشگاه به کوچه تاریکی هدایتش کرد. دیگر برف نمی‌بارید و باد سردی می‌وزید. دنیایی که پانزده دقیقه پیش آن قدر زیبا به نظر می‌رسید حالا دیگر هیچ جذبه‌ای نداشت. به اتفاق از کوچه که شش اینچ برف کف آن را پوشانده بود سرازیر شدند. کارآگاه که بازوی مایکل را دیگر نه چندان محکم در دست می فشرد گفت:
ـ احتیاجی به ماشین پلیس نیست. قدم زنان خواهیم رفت. زیاد دور نیست.

خیابان ترمونت (Termont) را در پیش گرفتند و مایکل نمی‌توانست این فکر را که در چه موقعیت غیرعادی و شگفت انگیزی قرار گرفته، از سر دور کند. مردم از کنارشان می گذشتند و کمتر کسی از آنها میدانست که او، مایکل لوپیز، یك دزد است. یك دزد اتفاقی و در راه زندان. موضوع آن قدر مضحك و مسخره به نظر می‌رسید که به سختی ارزش گفتگو داشت. ولی اگر حرفش را باور نکنند چه؟ این فکر او را به لرزه انداخت. ولی این غیرممکن بود. نه، غیر ممکن بود! به محض این که داستانش را تعریف کند آنها به هورویتز، بریانت و اسمیت تلفن خواهند کرد و بعد همه به خنده می افتند. بله می‌خندند.

شروع کرد در این باره با کارآگاه صحبت کردن: چگونه به هنگام بازی بریج دربارهٔ هوس آنی به بحث پرداختند و قضیه را به شوخی برگزار کردند و بعد هم او فقط برای این که ببیند چه می شود دست به آن کار زد. ولی این چه بود که لحن صحبتش را این چنین غیرصادقانه و تهی از حقیقت می نمایاند؟ کارآگاه نه قدم سست کرد و نه حتی سرش را چرخاند. حالت سوداگر مآبانه و عبوس چهره‌اش هشدار دهنده بود. مایکل احساس کرد که کارآگاه اصلاً و ابداً توجهی به حرفهایش ندارد و علاوه بر آن چنین به نظرش رسید که مأمور سطح پایینی مثل این کارآگاه حتی قادر به درك چنین موضوعی نخواهد بود... تصمیم گرفت از در احساسات وارد شود:
ـ ای خدای بزرگ، مرد، همسرم منتظرم است...
ـ آه حتماً! لابد بچه‌ها هم منتظرند؟
ـ بله بچه‌هایم منتظرم‌اند.

کارآگاه نگاه کجی از بالای یقهٔ بارانی کثیفش به او انداخت و گفت:
ـ بنابر این امسال از بابانوئل خبری نخواهد بود.

مایکل متوجه شد که این حرفها فایده‌ای ندارد و وقت تلف کردن است. با لحن خشکی گفت:
ـ می بینم که حرف زدن با شما بی‌فایده است. شماها آن قدر با مجرمین و جنایتکاران سر و کار داشته‌اید که فکر می کنید همه ابناء بشر مجرمند، مگر اینکه خلافش ثابت شود.

کارآگاه پاسخ داد:
ـ قطعاً همین طور است.

وارد اداره پلیس شدند و کارآگاه بی هیچ تشریفاتی به ستوانی که پشت میز نشسته بود تحویلش داد. مایکل یك بار دیگر سعی‌اش را کرد. حالت چهره‌های ستوان و گروهبان بعد از آنکه داستانش را تعریف کرد، بلافاصله برایش معلوم کرد که دارد دردسر بزرگی به وجود می‌آید. آنها به وضوح، حتی برای یك لحظه، حرفهایش را باور نکردند ولی پس از یك مشورت کوتاه موافقت کردند که به بریانت، اسمیت و هورویتز تلفن کنند. گروهبان بیرون رفت تا تلفن کند و مایکل روی نیمکتی چوبی به انتظار ماند. پانزده دقیقه گذشت، پانزده دقیقه‌ای که در طول آن ساعت تیك تیك می کرد و ستوان به آرامی در دفترش چیز می نوشت و مرتب از جوهر خشك کن استفاده می کرد. یکی از کارمندان هم رفت تا سوابق مایکل را بررسی کند. ابتدا همین مرد برگشت و گزارش داد که هیچ سابقه‌ای مشاهده نشد. ستوان به ندرت سر از دفترش برمی‌داشت و نگاهی به او می‌انداخت و باز نوشتن را از سر می گرفت. اولین ضربهٔ جدی از آن پس وارد شد. گروهبان گزارش داد که نتوانسته با اسمیت تماس بگیرد (مایکل اندیشید: «البته که نتوانسته چون اسمیت سرش یك جایی باسکوبیگل گرم است») ولی با هورویتز و بریانت صحبت کرده است. هردو نفروجود هرگونه شرط بندی را انکار کردند و تا آنجاییکه از تلفن می شد استنباط کرد هردوشان عصبی و ناراحت به نظر می‌رسیدند. آنها اظهار کردند که لوپیس را خوب نمی شناسند و صرفاً آشناهای او هستند و تصریح کردند که به هیچ عنوان علاقه ندارند در هیچ چیزی دخالت کنند. هورویتز اضافه کرده بود اطلاع دارد که لوپیس در وضع مالی چندان خوبی به سر نمی‌برد.

در اینجا مایکل از جا پرید و احساس کرد خون دارد از صورتش بیرون می‌زند. فریاد زد:
ـ دروغگوهای لعنتی! دروغگوهای حرامزاده! اوه خدایا...

ستوان حرکتی به قلمش داد، جوهر خشك کن را بلند کرد و گفت:
ـ ببریدش!

مایکل بعد از این که پنج دقیقه تلفنی با دورا صحبت کرد تا صبح در سلولش بیدار ماند. در صدای سرد دورا طنینی بود که از هر چیز دیگری بیشتر به وحشتش انداخت.

***

ساعت ۹ صبح روز بعد که دورا به ملاقاتش آمد مایکل فهمید که احساسش بی علت نبوده است. دورا سرد، اندیشناك و بی‌تفاوت بود. او آن طور نبود که انتظارش را داشت: همدرد، دلسوز و درصدد کمك.

دورا داوطلب گرفتن وکیل و یا در حقیقت انجام هیچ کاری نشد. هنگامی که ساکت به داستانش گوش می‌داد مایکل به نظرش رسید که او ظاهر کسی را دارد که به یك دروغ کاملا غیرمحتمل گوش می‌دهد. هنگامی که دوباره داستان کاملاً سادهٔ «هوس آنی» در حین بازی بریج و مشروب خواری و تمایل مضحك و مستانهٔ به دست آوردن تجربه‌ای بی‌ضرر در این مورد را تعریف می کرد، هنگامی که دربارهٔ کارآگاه فروشگاه می‌گفت، حس کرد لحن صدایش برای شخص خودش نیز انعکاسی کاذب و تهی از صداقت دارد. دقیقاً مثل این بود که خود می‌داند که مجرم است. گلویش خشك شد، به لکنت افتاد. رشتهٔ کلام را از دست می‌داد و لغات را نابجا به کار می برد. دورا ساکت بود. مایکل لحظه‌ای بعد با عصبانیت گفت:
ـ خوب، یك چیزی بگو همینطور بهم خیره نشو. من هیچ گناهی مرتکب نشده‌ام.

دورا پاسخ داد:
ـ برایت وکیلی خواهم گرفت، ولی این تنها کاری است که از دستم برمی‌آید.
ـ به من نگاه کن دورا! منظورت این نیست که...

مایکل ناباورانه به دورا خیره شد. امکان نداشت که دورا واقعاً فکر کند که او یك دزد است. و آنگاه که دوباره به دورا نگریست ناگهان دریافت که چه قدر از آن زمان که واقعاً این زن را می شناخت دور شده است. آنها ازهم دور افتاده بودند. دورا از او منزجر بود، بله به علت عدم موفقیتش از او متزجر بود. تمام این مدت آرام آرام تنفر و خشمش را روی هم می انباشت. از عدم توانایی‌اش در پول درآوردن کافی برای بچه‌ها، از خیانت در امانت های مختصری که مجبور می شدند در خصوص صورتحساب های پرداخت نشده مرتکب شوند، تحقیری که از دست طلبکاران سمج می کشیدند، از جابجایی های متعدد از شهری به شهر دیگر در جستجوی کارو... دورا بارها از این وضع شکایت کرده بود. بله حقیقت داشت که دورا به علت تمامی این مسایل هرگز نمی توانست دوستی داشته

باشد و از ملاقات‌های شاد و مختصرش با هورویتز و اسمیت و بریانت خشمگین بود. این کار را اسراف می‌دانست و او و دوستانش را آدم هایی بی‌ملاحظه و سر به هوا. شاید آنها واقعاً هم این طور بودند ولی آیا مردی وجود دارد که ولخرجی نکرده باشد؟ دورا گفت:

ـ شاید بهتر باشد در این باره حرفی نزنیم.

ـ خدایا! تو حرفم را باور نمی‌کنی؟

ـ برایت وکیلی خواهم گرفت، هرچند نمی‌دانم دستمزدش را از کجا باید بیاورم. موجودی حساب بانکی مان به هفتاد و هفت دلار کاهش پیدا کرده. یك هفته به موعد پرداخت اجاره خانه بیشتر نمانده. البته مقداری از حقوقت را همین روزها دریافت می‌کنیم ولی هیچ نمی‌خواهم به پس انداز شخصی‌ام دست بزنم برای اینکه من و بچه‌ها ممکن است به آن احتیاج پیدا کنیم.

مایکل به تلخی فکر کرد: «بله کاملاً عادلانه است. زنها و کودکان همیشه مقدم‌اند» ولی چیزی نگفت؛ به این زن سرد و عجیب و کوچك اندام با نگاهی عمیقاً کنجکاوانه خیره شد. چه قدر غیر عادی و شگفت انگیز بود این زن! زنی که هفت سال بود که همسرش بود. فکر می‌کرد از ظاهر و باطن او کاملاً باخبر است: نوع دستخطش، انعکاس صدایش، علاقهٔ شدیدش به توت فرنگی، نحوهٔ مسخرهٔ آواز خواندنش، خال قهوه‌ای رنگ روی شانه‌اش، کوچکی بی اندازهٔ پاها و پنجه‌هایش، تنفرش از لباس‌های زیر ابریشمی، نحوهٔ خاصی که در تلفن صحبت می‌کرد با قطع‌های ناگهانی صحبت و لحن سرد، چیزی که همیشه متعجبش می‌کرد و آن طرز عجیب و موجی و گربه مانند که هر شب جلو آینه و قبل از ورود به رختخواب موهایش را شانه می‌کرد.... از همهٔ این چیزها با خبر بود، چیزهایی که هیچ کس دیگری در این دنیا از آنها خبر نداشت و با این وجود حالا همه اینها به هیچ تبدیل شده بود، زن همچون دیواری غیر قبل نفوذ مقابلش ایستاده بود. با صدایی گرفته گفت:

ـ البته، بهتر است پس انداز شخصی‌ات را حفظ کنی. بهتراست دنبال هورویتز و بقیه هم بروی. مطمئنم پیدایشان خواهد شد. اظهارات آنها مهمترین دلیل بیگناهی من است، در واقع تنها دلیلم!

«به آنها زنگ خواهم زد» این تنها چیزی بود که زن بر زبان آورد و پس از آن سریعاً روی پاشنه هایش چرخید و دور شد......

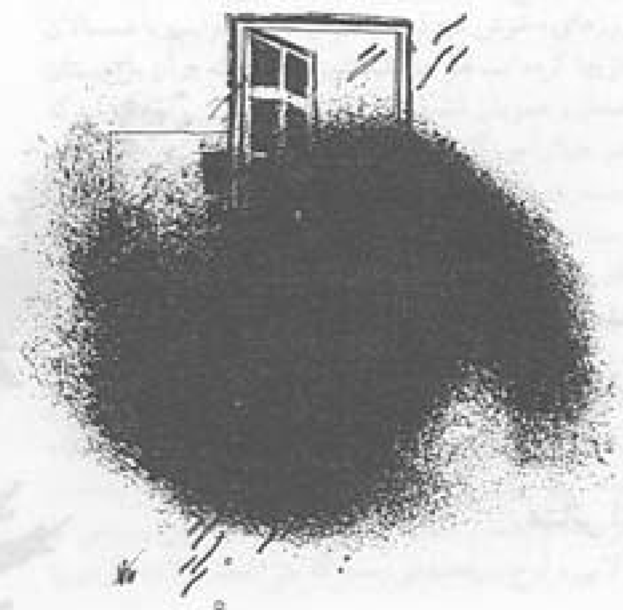
مایکل احساس کرد سرنوشت بدی در انتظارش است. سرش به دوران افتاد. متصل عرق می‌ریخت. امکان نداشت که به او خیانت کنند! امکان نداشت! به خودش در این باره اطمینان داد. در حالی که دستهایش را به هم می‌مالید طول سلولش را می‌پیمود و مرتب ساعتش را می‌نگریست. پنج دقیقه گذشت. پنج دقیقهٔ دیگر نیز لعنت براین شانس! اگر این ماجرا، این ماجرای لعنتی، زیادی طول می‌کشید شغلش را از دست می‌داد و اگر قضیه به روزنامه‌ها کشیده می‌شد دیگر از دست دادن شغلش برو برگرد نداشت. و فرض کن این حقیقت داشت که هورویتز و بریانت همانی را گفته‌اند که اینها می‌گویند. شاید آنها هم می‌ترسند شغلشان را از دست بدهند. شاید دلیلش همین باشد! ای خدای مهربان....

چند ساعت بعد که وکیل به دیدنش آمد سوءظن مایکل به یقین پیوست. وکیل گزارش داد که هورویتز، بریانت و اسمیت هرسه صراحتاً از هرگونه دخالتی در این ماجرا خودداری می‌کنند. آنها از سروصدایی که در این باره ممکن بود بر پا شود وحشت داشتند و گفتند اگر برایشان احضاریه فرستاده شود اظهار خواهند داشت که مدت بسیار کوتاهی است که لوییز را می‌شناسند، فکر می‌کنند رفتارش اندکی غیر عادی است و اطلاع دارند که وضع مالی‌اش خوب نیست بنابراین وکیل نمی‌توانست قانوناً آنها را به دادگاه احضار کند. و این وضع را بسیار وخیم می‌کرد.

***

رأی قاضی این بود ـ که البته رأی چندان بی ربطی هم نبود ـ که موضوع کاملا واضح و مبرهن است. هیچ شکی وجود نداشت که این مرد تعمداً و از روی قصد قبلی جنسی را از پیشخوان دراگ استور فلان سرقت کرده است. زندانی سرسختانه اصرار دارد که این کار نتیجه یك نوع شرط بندی با دوستانش بوده است ولی دوستان مزبور همگی از ادای شهادت در این باره خودداری کرده‌اند. حتی شهادت همسرش مبنی براین که زندانی هرگز در گذشته مرتکب چنین عملی نشده چندان از روی تمایل قلبی به نظر نمی‌رسد، چون ایشان علاوه بر این تصدیق کرده‌اند که آقای لوییز آدمی است با اخلاقی متغیر و بی ثبات و آنها همیشه در وضعیتی شبیه به فقر زندگی می‌کرده‌اند. بعلاوه، زندانی یکی دو بار بدون پرداختن اجاره خانه عقب افتاده‌اش محل را ترك کرده و در شهر سامرویل بدهی معوق نسبتاً قابل توجهی برجای گذاشته است. او فارغ‌التحصیل دانشگاه و مردی با تحصیلات و اصالت خانوادگی استثنایی است و می‌بایست رفتاری بهتر از اینها می‌داشت. خصوصیات کلی اخلاقی او شاید به قدر کافی خوب بوده، ولی علیرغم تمامی اینها قضیه سرقت کاملاً روشن است و انگیزه آن نیز کاملاً معلوم. متهم به سه ماه زندان محکوم می‌شود.

مایکل در بهت کامل به سر می‌برد. همان طور ساکت در جایگاه متهمان نشسته و با نگاهی مات به دورا می‌نگریست که کاملاً ساکت و همچون یك غریبه در ردیف دوم نشسته بود و صورت سفیدش را کمی به یك طرف چرخانده و به مایکل می‌نگریست، درست مثل اینکه قبلاً هرگز او را ندیده است و گویا از اینکه اشخاص مجرم چگونه مردمی ممکن است باشند متحیر است: انسان؟ نیمه انسان؟ بعداز چند لحظه چشمانش را پایین دوخت و قبل از آنکه به بالا بنگرد مایکل را که تلوتلو می‌خورد به خارج از دادگاه هدایت کردند. مایکل فکر می‌کرد دورا برای خداحافظی به او



نزدیك خواهد شد ولی در این باره هم اشتباه می‌کرد، چون دورا بدون یك کلمه حرف دادگاه را ترك کرد. وبالاخره بعدازیك هفته که خبری از او آمد چیزی نبود جز یك یادداشت کوتاه:

«مایکل متاسفم ولی نمی‌توانم بچه‌هارا با مجرمی به نام پدر، بزرگ کنم بنابراین برای گرفتن طلاق اقدام کرده‌ام. چارهٔ دیگری نیست. به قدر کافی از بیکار بودن تو و اجبار به کار مداوم برای سیر کردن شکم بچه‌ها رنج کشیده‌ایم، ولی رسوایی علنی دیگر خیلی زیاد است. ما مجبوریم همین حالا این شهر را ترك کنیم ـ همین جا هم قبلاً بچه‌های مدرسه سه بار دولی(Dolly) و ماری (Mary)را با چشم گریان روانه خانه کرده‌اند. متأسفم. تو می‌دانی که در آن اوایل چه قدر به تو علاقه داشتم ولی تو شانست را امتحان کردی. دیگر از من خبری نخواهی شنید. تو همیشه ورزشکاری خوب و مردی سخاوتمند بوده‌ای. امیدوارم در شرایط فعلی هم همین طور باشی و به تقاضای طلاق اعتراضی نکنی. خداحافظ.دورا»

مایکل بی‌آنکه دیگر نامه به چشمش بیاید آن را همانطور در دست گرفته و اشك از چشمانش سرازیر شد. صورتش را روی نامه گذاشت و پیشانی‌اش را به آن مالید... دولی کوچولو... ماری کوچولو... آیا این است زندگی؟ به همین بی‌معنایی و مسخرگی؟ یك شوخی غول‌آسا، یك بی‌عدالتی عظیم! نمی‌توان به هیچکس اعتماد کرد، حتی به همسر خود، حتی به بهترین دوستان. همه ماجرا یك شوخی کوچك بود ولی آنها به خاطرش انسان را روانه زندان می‌کنند و دوستانت دروغ می‌گویند و همسرت ترکت می‌کند... به تقاضای طلاق اعتراض کند؟ چه فایده؟ چه دلیلی بالاتر از این که اورا به علت دزدی محکوم کرده بودند. هیچکس داستانش را که این کار صرفاً یك شوخی بوده باور نکرده، بنابراین دادگاه طلاق چرا باید استثناء باشد؟

نامه را کف سلول انداخت، پاشنه‌اش را به آهستگی و تلخی روی آن چرخاند. همان بهتر که شرشان را کم کردند. شرشان را کم کردند! بگذار بروند به جهنم. نشانشان خواهد داد. می‌رود به غرب ووقتی که برگشت ثروتمند خواهد بود. به یك نحوی سوء سابقه‌اش را پاك خواهد کرد و....ولی چگونه؟

روی لبه تختش نشست و به شیکاگو اندیشید: به دوران کودکی‌اش که در آن شهر گذشته بود، دریاچه شور درایو (shore Drive)و وینتکا (Winnetka)، مسافرت به آبشار نیاگارا به اتفاق مادرش. صدای آبشار همین حالا هم در گوشش بود. جشن چهارم جولای روی قایق، اتاق شلوغ امتحانات کالج، زمانی که پایش در بازی بیس بال شکست؛چهارده ساله بود، گم کردن کلکسیون تمبرش در مدرسه... به یاد آورد مادرش همیشه می‌گفت «مایکل باید یاد بگیری که بچه حرف شنو و معقولی باشی».پسر بچه‌ای که در همسایگی شان از مخملك مرد و صدف صورتی رنگی که در حیاط خلوت زیر پاله کرد....

به نظرش آمد که سرتاسر زندگی‌اش از اتفاقات و داستانهای کوچك و جذابی ازاین دست تشکیل می‌شد. وهنگامی که به آنها فکر کرد با تعجب و عشق و علاقه یك بار دیگر بخودش اطمینان داد که او مردی واقعاً خوب بوده است. و حالا، آیا همه اینها به پایان رسیده بود؟ همه اینها به طرز احمقانه‌ای به پایان رسیده بود.

● در بارهٔ غزلی از خواجهٔ شیراز

که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز

■ سروش کاظمیان ـ اسفراین

■ ... باید به شاگردان مدارسمان تفهیم کنیم که کشور خودمان دراصل خاستگاه اکثر نوشته‌های نویسندگان خارجی است.
کلیله و دمنه قرنها قبل از قلعه حیوانات جورج اورول نوشته شد و «دیوان شرقی گوته» متاثر از حافظ است و «مائده‌های زمینی» آندره ژید نظر به تمامی شعرای ایران دارد و...



«قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی»
«کمال صدق محبت به بین نه نقص گناه
که هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند»
«حافظ»

حافظ، این رند عالم سوز

ارسال‌التمثیل در شعر فارسی قدمت بیش از هزار سال دارد و دهان به دهان و سینه به سینه و نوشته به نوشته از دوران ساسانیان و شاید قبل از آن به ما ارث رسیده است ظهور دین مُبین اسلام و آئین رهایی بخشش و ادب تازیان بر گستردگی این موارد افزود، بدون شک ایرانیها و شعرا از قرآن کریم و کلام خدا سودهای فراوان جسته‌اند به طوریکه بعضی از سروده‌ها در حاشیه و از قِبَل کتاب آسمانی به جاودانگی رسیده‌اند. زبده‌ترین شعرا مانند ناصر خسرو، مولوی، عطار، سنایی، عراقی، سعدی به شهرت بی‌مانند و خاصی دست یافته‌اند که آوازه و صیت آنان در دنیای کنونی نیازی به بازگو کردن ندارد. آنان با کلام جاودانه خدا آشنایی کامل داشتند و حدیث و روایت را نیکو می‌دانستند درس می گفتند ولی تدریس آنان ملاحت و کشش و ظرافت و جذبه درس کسی را که مقصود ماست نداشت. همه نام‌آوران گفته شده درسطور قبل متقدم بر اویند و هر چند که گفته‌اند «اَلْفَضْلُ لِلْمُتَقَدِّم» اما این رند عالم سوز پرآوازه کسی است که دوستش «محمد گلندام» او را چنین به ما می‌شناساند... [او بی‌تکلف مخلص این کلمات و متخصص این مقدمات ذات ملک صفات «مولانا الاعظم السعیدالمرحوم الشهید(۱) مفخر العلماء استاد نحاریرالادباء معدن اللطائف الروحانیه، مخزن المعارف سبحانیه شمس الملة والدین محمد الحافظ الشیرازی بود»] این گفته اغراق و مبالغه نیست، توجه فرمائید به گفته‌های بعدی جامع دیوان او... [اشعار آبدارش رشک چشمه حیوان و بنات افکارش غیرت حور و ولدانست... ابیات دلاویزش ناسخ سخنان سحبان و منشآت لطف‌آمیزش... مذاق عوام را بلفظ شیرین کرده... در هر واقعه سخنی مناسب حال گفته و برای هر معنی لطیف غریبهٔ انگیخته و معانی بسیار به لفظ اندک خرج کرده... کلمات فصیحش چون انفاس مسیح دل مرده را حیات بخشیده... لاجرم رواحل غزلهای جهانگیرش در ادنی مدتی باقصای ترکستان و هندوستان رسیده... سماع صوفیان بی‌غزل شورانگیز او گرم نشدی و مجلس می‌پرستان بی‌نقل سخن ذوق‌آمیز او رونق نیافتی... اما به واسطه محافظت درس قرآن و ملازمت بر تقوا و احسان و بحث کشاف و مفتاح... گاه دین پناه مولانا و سیدنا استاد البشر قوام‌الملة والدین عبدالله اعلی‌الله درجاته در اثناء محاوره گفتی که این فراید فواید را همه در یک عقد می‌باید کشید و این غرر دُرر را دریک سلک میباید پیوست تا قلاده جید وجود اهل زمان و تمیمهٔ وشاح عروسان دوران گردد...»(۲)] توجه به مقدمهٔ جامع دیوان ما را با خواجهٔ شیراز در چند وجه آشنا می‌نماید، اول و اهم آن دلاویز بودن اشعارش که لطایف و ظرایف را با معانی بسیار و لفظ اندک گفته است و سروده‌هایش را ناسخ سخنان سحبان(۳) دانسته‌اند. دوم او از زمانه و روزگار و به غدر اهل عصر واقف بود. سوم او خشت زیر سر و پای بر هفت فلک داشت. ریا ستیز و با هرچه رنگ تعلق می‌پذیرفت آشتی ناپذیر بود. عالمان ظاهرساز و بی‌عمل را رسوا و با ستم پیشگان حکومتگر در مبارزه بود. برای او خاک با افلاک بی‌تفاوت بود آنچه برایش نام بود، ننگ محسوب می‌شد و هر آنچه ننگ بود نام. مردم‌دار بود. و برای مردم می‌زیست و کلام آخر اینکه او مردی سیاسی و شاعری بود که دل دردمند داشت، درد اهل زمانه، درد مردم کوچه و بازار و می فرمود که:

سبب مپرس که چرخ از چه سفله‌پرور شد
که کام بخشی او را بهانه بی‌سببی است.

او باطن غزلیاتش برای مردم و در دفاع از آنان بود و شخصی نبود که به گفته ناصرخسرو:

من آنم که در پای خوکان نریزم
مر این قیمتی دُرّ لفظ دری را

جهت دولتمداران و صاحبان زر و زور گفته و سروده باشد. بدون اینکه قصد باشد از مقام شامخ و بی‌مانند ستارگان غروب ناپذیر ادب ایران یعنی دیگر سرایندگان قدر اوّل این سرزمین جاوید کم شود، لازم است گفته شود حافظ جایگاهی ویژه با توجه به موارد فوق‌الذکر دارد.

حافظ قرآن بودنش و تدریس و بحث کشاف و کشف آن، او را با علم قرآن و اسلام و کلام جاودانه خدا به مرحله‌ای از بلوغ فکری و گستره بی‌پایان دریای علم و ادب آشنا نمود که می‌توان گفت بی‌نظیر است.

یقین دارم او سالهای شاگردی را بی‌وقفه و خستگی ناپذیر، به خواندن گذرانید، کشاف زمخشری، مرصادالعباد،

منطق الطیر، شاهنامه، مثنوی، گلشن راز، بوستان و گلستان، غزلیات سعدی، سوانح خواجه احمد غزالی، تمامی آثار ابن سینا، کلیله و دمنه، رساله عقل سرخ، رساله عشق و عقل، دیوان خاقانی و دیوان نظامی و آثار دیگرش را بدون استثناء و تمامی دواوین شاعران تازی را خوانده بود. از کلام خدا و نهج البلاغه حضرت امیر که بگذریم، حافظ وقتی به شاهنامه می‌رسد هوای دیگری دارد. توجه کنیم به نوشته استاد دکتر محمد امین ریاحی در کتاب با ارزش «گلگشت» که می فرمایند: «به طوری که در جای دیگر در بحث از چهرهٔ ممتاز حافظ» گفته‌ام شاعران قرن پنجم و ششم و هفتم (به استثناء خاقانی) به شاهنامه و قهرمانان آن بی مهر بودند. اما حافظ یك ایرانی پای بند به سنتها و دلبسته گذشته‌هاست و اشاراتش به داستانها و قهرمانان شاهنامه مؤید این نظر است. حافظ آنچنان تحت تاثیر شاهنامه و غرق اندیشه‌های ایران کهن است که هروقت به ماه نو در آسمان می نگرد یا در راز اختران کهن سیر تأمل می کند، بی اختیار ماه نو را رمز افسر «سیامك» و طرف کلاه «زو» می بیند. داستان بیژن و منیژه ضمیر اوست آنجا که دست ظلم دراز است و او خود را مثل بیژن در چاه افراسیاب حس می کند، چشم به راه تهمتن دارد. برای نجات مردم و کشور به یاد «رستم» قهرمان جاویدان رهایی بخش ایران می افتد و با اشاره به داستان بیژن و منیژه می سراید:

«سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی»

اهمیت و توجه حافظ به قهرمانان شاهنامه وقتی روشن‌تر می شود که به یاد بیاوریم قهرمانان باستانی در «ادبیات خواص» در فاصله عصر فردوسی و حافظ محبوب نبودند یا فراموش شده بودند و اگر شاعران ستایش‌پیشه چاپلوسی، یادی از آنها می کردند، از آنان به عنوان کفار نام می‌بردند. فردوسی بسیار جاها پندها و داستانها را از زبان دهقانان «یعنی آزادگان و نجیب‌زادگان ایرانی» نقل می کند که حافظان میراث کهن فرهنگی و مظهر خرد و ژرف‌بینی بودند حافظ هم مضمونی را با این تعبیر از او وام گرفته است[۴]

بهر تقدیر در ادامه به مورد دیگری می‌رسیم. خواجهٔ ما در غزلی به مطلع:

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست
منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست

تا بیت چهارم که میفرماید:

آنکس است اهل بشارت که اشارت داند
نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست[۵]

با این بیت تمامی مقامات و علوم صوفیه و مراحل سلوك را به یاد می آورد، هر چند از، صوفیه بیزار است و با آنها در ستیز ولی عارف و رند و ملامتی بودنش چنین است که آنچه را که «آن» دارد انتخاب نماید و غث را از ثمین بپردازد، آیا غیراز دیده و خوانده‌هایش به رساله نهج الخاص ابومنصور معَمّربن احمد بن‌محمد بن‌زیاد اصفهانی متولد سالهای ۳۳۵ و ۳۳۹ هـ‌ق فوت رمضان ۴۱۸ در اصفهان[۶]

نظر داشته شخصی که با وجود حنبلی بودن بر ابیاتی چند از شهید منصور حلاج شرح می نویسد[۷] که می بایست در نظر حافظ غیراز صوفیان ریایی باشد. در خصوص علم اشارت از بحثی که ابوبکر کلاباذی در باره علوم صوفیه در کتاب «التعرف» پیش کشیده، می‌توان سود جست: کلاباذی در باب سی و یکم از کتاب خود اقسام علوم صوفیه را ذکر می کند، وی به طور کلی از پنج علم یاد می کند. اولین آنها که اصل همه علوم است علم توحید است... و بالاخره در ورای این علوم، علوم خواطر و علوم مشاهدات و مکاشفات است. و این علوم مختص صوفیه است و به آن علم «اشارت» گویند[۸] علت اینکه این علم را علم اشارت خوانده‌اند، اینست که مشاهدات دل و مکاشفات سر را نمی‌توان علی‌التحقیق به عبارت درآورد، بلکه این مشاهدات و مکاشفات را با معازلات و مواجید می‌توان آموخت و هیچ کس نمی تواند آنها را بشناسد، مگر کسی که به آن احوال نزول آورده و به آن مقامها فرود آمده باشد[۹] به زودی زبان مفسران وارد زبان تصوف شد. بسیاری از سخنان کوتاه (اشارت) مشایخ صوفیه در قرن سوم مربوط به همین معانی است[۱۰] گفتیم که در دوران تلمذ شبانه روز مشغول درس و یادگیری بود و این گفته را در جای جای دیوانش می‌توان یافت. بحث تاثیر شاهنامه را ادامه می‌دهیم. نظری به کتاب ارجمند بوستان به ما میگوید که چقدر فاصله است، در خصوص مراتب یاد شده بین شیخ اجل سعدی و لسان‌الغیب. به مطلع قصیده معروف شیخ بنگرید در زوال خلافت بنی عباس:

«آسمان را حق بود گر خون بگرید بر زمین
بر زوال ملك مستعصم امیرالمؤمنین»[۱۱]

خود قیاس کنید، به مطلب پی خواهید برد. می‌دانیم که ایرانیان بسیار بسیار از خانواده‌های بنی امیه و بنی عباس متنفرند. آنگاه موضوع دستگیرتان خواهد شد. آیا شما دردیوان حافظ چنین موردی را سراغ دارید. خوشبختانه خیر. صحبت از مثلها و مثل سائره و ارسال التمثیل بود و اینکه چطور این مثلها وارد شعر شعرا گردیده. آیا این امثال ریشه آریایی و ایرانی دارد، آیا از زبان سانسکریت داخل گردیده یا از لسان تازیان برگرفته شده و یا از کلام‌الله مجید به وام اخذ گردیده؟

نمی‌دانم. اما میل به دانستن و اینکه در اصل چه بوده خاطر مرا مشغول کرده و خواهد کرد. کتب ارزنده‌ای چون «امثال وحِکَم» علامه روانشاد و زنده یاد میرزا علی اکبرخان دهخدا، ماخذ قصص و تمثیلات مثنوی، احادیث مثنوی علامهٔ فروزانفر، ارسال المثل در مثنوی از آقای علیرضا منصور موید و سایر کتب با ارزش برای منظور نهایی نگارنده مثمر ثمر واقع نشد. این مثل سائر مثلی نیست جز «نکویی کن و در آب انداز» قبل از اینکه به اصل مطلب پرداخته شود بهتر است به زبان و سحر کلام و ترصیع وپرداخت و تلمیح و پرتو اعجازانگیز خواجه شیراز توجه شده و گفتنی‌های لازم به عرض برسد تا زمینه برای گفتار بعدی آماده گردد. جهت ادای مطلب، بهترین نوشته از آن استاد محمدرضا شفیعی کدکنی است «حجم غزلهای خواجه و مقایسه آن با سالهای نسبتاً دراز شاعری او نشان می‌دهد که وی در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله‌ها او جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندك غزلها کاری هنری و شعری نداشته است. بی‌گمان این دیرپسندی و پرداخت غزلها که در طول زمان انجام گرفته در همه جوانب خلاقیت شعری او، آثار خود را بجای گذاشته است یا به تعبیر دیگر می‌توان در شعر او آثار این دگرگونی مبانی جمال‌شناسی را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کرد، در همهٔ عناصر سازندهٔ شعر، از اندیشه و حوزهٔ عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر[۱۲]» حال در همین زمینه با دیدی متفاوت بنگریم به نوشتهٔ دکتر محمد امین ریاحی و چقدر خوب تصویر شده است. مرا سحر کرده این نوشتهٔ استاد: «شعر حافظ عالمی «اثیری» دارد درست مثل رویایی که می‌بینیم در باغی هستیم، گاهی فکر می کنیم باغ بهشت است، در همان حال خانه‌ایست که روزهای «خوش کودکی» را در آن گذرانیده ایم و با همسالان بازیها کرده ایم، هم حافظیه شیراز است که درآن با دوستان همدل و همزبان انسها کرده‌ایم، آنجا کسی را می‌بینیم که هم، خیال آموزگار مهربان سالهای کودکی است، هم پدرمان است، هم آن یار عزیزی است که سالها پیش به ابدیت رسیده، هم آن همرزمی است که در یك سنگر مورد هجوم و ظلم دشمن واحدی بودیم و هم خود حافظ است که شعر خویش را برای ما می خواند، و حالی داریم که بیم و امید، غم و شادی، لذت و درد بهم آمیخته است»[۱۳] حافظ عصاره تمامی شعرای پیش از خویش و همعصر خود است و هم الگوی تقلید ناپذیری است برای متاخرین خود. در کارگاه دیده این پیکر تراش شعر همه اشیاء، اجسام، کلمات، حروف، واژها و سبکها دیگر گونه شده به لونی و نوعی از والایی و اوج و رفعت می رسند که جز اعجاز کلام دیگری را نمی‌یابیم تا بگوییم. هر چند مواد اولیه و به اصطلاح خام در کارگاههای دیگر نیز قالب زده شده‌اند. این نبوده و «آن» نداشتند. اما استاد و بوته و این قالب و کارخانه چیزی ورای قبلی است فخامت کلام و برکشیدگی معنی در گستره بس بی‌پایان به پیش می‌رود:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم
به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم[۱۴]

باز گردیم به گفتاری از استاد شفیعی کدکنی که در خصوص حافظ می گوید: یکی دیگر از میدانهای تجلّی این ویژگی، در هنر او، غلبهٔ بیان ایهامی اوست و هر کس با شعر حافظ اندك آشنایی داشته باشد می‌داند که بزرگترین خصیصهٔ هنر او، در دیدار نخستین، برداشت زنده و خلاق اوست از ایهام. و این اطلاع او از میدانهای اندیشه و حالات و مقامات عرفانی است که مایه گسترش خلاقیت شعری وی می‌شود[۱۵]

حافظ به استقبال غزلهای زیادی از شعرای پیشین خود رفته و سر بلند بیرون آمده. او کل سروده قبلی را ویران کرده وطرحی نو انداخته. به طوریکه غزل تراش خورده در کارگاه این صراف سخن تابندگی و درخشش خاصی یافته است. ولی بدا به حال شعرایی که خواسته‌اند کاری همپایه او به انجام رسانند. جهت اثبات عرایض خویش نمونه‌هایی می‌آوریم بنگرید و قضاوت کنید:

رودکی:

هم به خم اندر همی گدازد چونین
تا به گه نوبهار و نیمهٔ نیسان
آنگه اگر نیمشب درش بگشایی
چشمه خورشید را بینی تابان[۱۶]

حافظ:

به نیمشب اگرت آفتاب میباید
زروی دختر گلچهر رز نقاب انداز[۱۷]

عراقی:

ساقی می‌مهر ریز در کام
بنما بشب آفتاب از جام

عراقی:

به یك گره که دو چشمت بر ابروان انداخت
هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت

حافظ:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت

جهت پرهیز از اطناب کلام و اطالهٔ مقال به همین موارد بسنده شد. شایسته‌ترین مورد اثبات فخامت و ولایی سخن حافظ را از دکتر رکن‌الدین همایونفرخ و از کتاب «حافظ خراباتی» مثال می آوریم.

دکتر همایونفرخ شخصی وارسته و ملامتی را به نام «قطب‌الدین بختیار کاکی‌اوشی» که متولد ۵۳۸ هـ‌ق می باشد و در چهاردهم ربیع الاول ۶۳۴ در گذشته بما معرفی و ثابت می کند که خواجه حافظ به اشعار او در سرودن غزلهایش نظر داشته، والحق که به خوبی از عهده این کار برآمده است. غرض و حرف بر سر سحر کلام حافظ و دگر گشت و نورانی شدن و درخشیدن واژه‌ها در دست اوست. بنگرید نخست به شعر قطب‌الدین کاکی که در اصل مواد خام است در دست خواجه...

قطب‌الدین بختیار:

دلربایی که نظر در همه اشیاء می‌کرد
غائبانه نظر لطف سوی ما می‌کرد
بی‌گمان بال و پر جمله ملایك می‌سوخت
گر برایشان همه یك راه تجلا می‌کرد
از تر و خشك دو عالم اثری کی می‌ماند
آتش عشقش اگر جای بهر جا می‌کرد
آن نگار از دل ما آینه‌ای ساخت نخست
چهره خویش در آئینه تماشا می‌کرد
چون توان دید در این روز رخش حیرانم
که چرا وعده امروز بفردا می‌کرد

آنکه از قدرت خود صورت ما نقش کشید
خویشتن را که نهان بود هویدا می‌کرد
قطب‌دین سرّ دو عالم بگل ماست نهان
گر بُدی جم طلب جام خود از ما می‌کرد(۱۸)

حافظ بدون شك با توجه به این غزل بهترین و عرفانی‌ترین غزل خود را سروده است که به لحاظ پرهیز از طولانی شدن کلام ابیاتی چند را از غزلش به عنوان نمونه می‌آورم.

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان ره دریا می‌کرد
بیدلی در همه احوال خدا با او بود
او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد
گفتمش سلسله زلف بتان از پی چیست
گفت حافظ گله‌یی از دل شیدا می‌کرد(۱۹)

دکتر شفیعی کدکنی در فصل این کیمیای هستی تکامل مبانی موسیقایی شعر حافظ را چنین بیان می‌کند. الف ـ موسیقی طرحهای آوایی نظام موسیقایی شعر حافظ بیشتر بر موازیهای آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوتهای مشترك در زنجیره مصراع یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست. آنچه به عنوان یك اصل در سراسر دیوان او قابل بررسی است، رابطه‌ای است که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد. تا آنجا که می‌توان گفت در بیشتر موارد کلید اصلی در شکل‌گیری نظام آوایی بیت را مشخص ترین حرف از حروف قافیه را تشکیل می‌دهد. مثلا اگر در قافیه حرف [د] دارای تشخص صوتی باشد، صامتهایی از نوع (د) یا نزدیك بدان از قبیل (ت/ط) با بسآمد چشم گیری در طول بیت تکرار می‌شوند و نظام موسیقایی کلمات را به وجود می‌آورند.(۲۰)

حال با توجه و مرور به گفته‌های قبلی معلوم می‌شود که چگونه و از چه روی، شعر او (حافظ) مورد اقبال قرار گرفته و می‌گیرد و خواهد گرفت. کار حافظ ریزه کاریهایی دارد که مختص خود اوست.

در سطور قبل ذکر شد که وی در سال بیشتر از ده غزل نگفته. جرح و تعدیل و سایر مواردی که روی غزل انجام می‌داد، غزلش را ناب، زلال و سکرآور می‌کرد تا جایی که خود و اشعارش جاودانه شدند. در آغاز سخن از ارسال المثل و مثل سائره ذکر به میان آمد و این نوشته نیز در اصل بر همین امر استوار است. به طوریکه گفته شد کلمات در دست خواجه مثل موم نرم و قابل شکل گیری هستند. او که حافظ قرآن است بهره‌ای عظیم و سودی گران از این امر برده است و توانسته در سایه احاطه بر کلام خدا بر اعجاز قرآن وقوف یابد. جای جای دیوان او نمودار این اطلاع است که شاخص شعر او و امتیازش بر دیگران است. ممارست حافظ در کلام حق به او وجه تمایزی بخشیده است که سایرین فاقد آن هستند. او با آگاهی کاملی که بر موسیقی، علم هیئت و نجوم و زبان تازیان دارد، عارفی دلسوخته، رندی عالمسوز و گدایی است که پای بر فرق هفت فلك دارد. ایهام، هنر اوست که دیگران حتی به گرد راهش نیز نمی‌رسند. از رسوم و سنن قدیمی نیك آگاه بوده و اطلاع کامل دارد. بعضی مواقع استعاره و تشبیهاتش انسان را به اعجاب وا می‌دارد. به این دو مورد توجه فرمایید:

در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است
ز ابرو و غمزهٔ او تیر و کمانی به من آر
ماه خورشید نمایش ز پس پرده زلف
آفتابیست که در پیش سحابی دارد(۲۱)

این غزل از کیست؟

سئوالی که برایم پیش آمد از بیت غزلی شروع شد که اینست (که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز) جوابی برای پرسش خود نیافتم و همان طوریکه عرض شد کتب مورد مطالعه نتوانست جواب مقتضی را ارائه نماید تا روزی که مرحوم دکتر یدالله شکری جوان کار به یادماندنی خود را انجام داد ولی حیف که نتوانست ثمرهٔ کارش را ملاحظه کند. دکتر یدالله شکری دیوان سراج‌الدین قمری را تصحیح و تنقیح و چاپ نمود. این کتاب رساله دکترای آن مرحوم به راهنمایی مرحوم دکتر سیدحسن سادات ناصری بود که به قول خواجه:

نظیر خویش بنگذاشتند و بگذشتند
خدای عزّوجل جمله را بیامرزاد(۲۲)

دیوان سراج‌الدین قمری آملی در سال ۱۳۶۸ به همت انتشارات معین در دسترس همگان قرار گرفت. نگارنده پس از مطالعه، شباهتهای باور نکردنی بین سروده‌های این شاعر نیمه دوم قرن ششم و ربع اول قرن هفتم با حافظ مشاهده نمود که به مواردی از آن اشاره می‌شود و سپس به اصل مطلب می‌پردازد. سراج‌الدین قمری آملی: ۱ـ غزل شماره ۲۱ به مطلع:

مجموع لب تو شکر آمد
فهرست خط تو عنبر آمد

حافظ:
عشق تو نهال حیرت آمد
وصل تو کمال حیرت آمد

۲ـ غزل شماره ۳۲. که شك ندارم و قطعاً و یقیناً خواجه آن را دیده و پسندیده و صیقل زده و تراشیده و الماس غزلی پورانی و زیبا تحویل نموده.(۲۳)

قمری:
سپیده دم ز شراب مغانه یاد آرید
چمن چو سبز شده است از چمانه یاد آرید
میان لاله و نسرین طرب کنید چون مرغ
ز قمری غمی اندر میانه یاد آرید
میان حلقه مجلس چو لعل ناب خورید
ز ناظران امل بر کرانه یاد آرید

غزل قمری هشت بیت است و غزل خواجه هفت بیت. حافظ غزل ۲۳۶ خود را از مأخذ گفته شدهٔ قبلی اخذ کرده و فرمود:

معاشران ز حریف شبانه یاد آرید
حقوق بندگی مخلصانه یاد آرید
به وقت سرخوشی از آه و ناله عشاق
به صوت و نغمهٔ چنگ و چغانه یاد آرید
به وجه مرحمت ای ساکنان صدر جلال
ز روی حافظ و این آستانه یاد آرید

ترکیب بند شماره ۱۲ سراج‌الدین قمری:

صبحدم با دو چشم خواب زده
با رخی از عرق گلاب زده
راست چون وعدهٔ خود و دل من
در سر زلف پیچ و تاب زده
از خط مشک بوی غالیه فام
طعنه در بوی مشک ناب زده
وز دل همچو سنگ و آهن خویش
آتش اندر دل خراب زده

حافظ:
در سرای مغان رُفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلائی به شیخ و شاب زده
گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت
ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده
که کرد اینکه تو کردی به ضعف همت و رای
ز گنج خانه شده خیمه بر خراب زده
بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم
هزار صف ز دعاهای مستجاب زده

این شباهتها در غزلی از خواجه و ترکیب‌بندی از سراج‌الدین قمری به اوج میرسد تنها فرق و اختلاف در زمخت و ستبر بودن واژه‌ها (البته بعضی) در ترکیب بند سراج و لطافت و زیبایی و نازکی در غزل ناب خواجه است.

سراج در بیت پنجم از گفته خود با قافیه «آب» و ردیف «انداز» می‌گوید:

«مرا به باده فکن یك ره و نکویی کن
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز»

غزل لسان‌الغیب را با ترکیب بند سراج‌الدین قمری بارها و بارها مقایسه کردم. و جدولی تطبیقی از استعمال واژگان برای هر دو تهیه نمودم. نتیجه به دست آمده شگفت‌انگیز بود. اما برای اینکه خود را قانع نموده و برای ابجدخوان‌هایی مثل خودم کاری کرده باشم که ذره‌ای بی‌ارزش در مقابل دنیای بیکران ادب و فرهنگ باشد، خواستم بدانم این مثل «نکونی» یا «نیکویی» کردن و به آب انداختن از کجاست و چگونه بوجود آمده. دریغا و صدافسوس ازشهر ما و از کتابخانه آن. خودم نیز هر چه داشتم، نتوانست آنطور که شاید و باید به من کمك کند ناچار یافته‌ها و توانسته‌های خود را جمع آوری کرده در طبق اخلاص گذاشته و تقدیم می‌کنم. چون: برگ سبزی تحفه درویش. اذعان دارم که نتوانسته‌ام یك از بینهایت را بگویم، ولی امیدوارم سایر علاقمندان را نقطهٔ شروع باشد. ادعا نمی‌کنم آنچه را که یافته‌ام درست و بی‌نقص است. اما خوشحالم که این نوشته حداقل کسانی را که در دوره‌های مدارس راهنمایی و دبیرستان هستند، به کار خواهد آمد.

تقاضای بخشایش از دانشمندانی دارم که تألیفات باارزش آنان را مطالعه و بازیافته‌های خود را با ذهن و گستره فکری خودم محاسبه و حلاجی نموده‌ام و اگر برخلاف گفته‌ام معذورم و همه گونه نکوهش و شماتت را بجان می‌خرم و می گویم این گفته‌ها به اندازه قطره‌ای از قدر و قیمت و بها و ارزش آنان و نوشته‌هایشان کم نمی‌کند. سالهای ولادت و رحلت شاعران را از فهرست اعلام فرهنگ فارسی حضرت معین استخراج نموده‌ام اختلاف را اگر دیده شود، به گردن نمی‌گیرم در مواردی غیر از این یادآوری لازم را می‌نمایم. ابتدا از ابوشکور بلخی شاعر نامی قرن چهارم هجری قمری و همعصر نوح سامانی بنا به نوشته دکتر محمد دبیرسیاقی که گفته «پس مولد او مؤخر ازسال سیصد هجری نیست و این تنها نکتهٔ روشن از زندگانی اوست» ابیاتی می‌آوریم. وفات او بنا به نوشته سعید نفیسی در تعلیقات قابوسنامه ۴۰۱ هـ‌ق قمری است(۲۴) ابوشکور می‌گوید:

به نیکی شود چشم روشن ترا
زهر بد بود نیك جوشن ترا
تو دانی که مردم که نیکی کنند
کنند تا مکافات آن بر چنند
مکافات‌ها چندگونه بود
یکی آنکه کارد همان بدرود
یکی پند خوب آمد از هندوان
بر آن خستوانند ناخستوان
یکی نیکی آنکه بیفکن براه
نمایندهٔ راه از این به مخواه
بارزانیان و نه ارزانیان
درم چون ببخشی ندارد زیان
بدی همچو آتش بود در نهان
که پیدا کند خویش تن ناگهان
چنان کن که چون یافتی دستگاه
بیامرزش اندر بپوشی گناه
«ز نیکی همه نیك آید بجای»
«به نیکی دهد نیز نیکی خدای»(۲۵)

پس از ابوشکور بلخی نوبت اسدی توسی است. وفات او را در سال ۴۶۵ هـ‌ق نوشته‌اند:

به گیتی جز از دست نیکی مبر
که آید یکی روز نیکی ببر
بدی گرچه کردن توان با کسی
چو نیکی کنی بهتر آید بسی(۲۶)

کرانیست دل خوش به نیکی خویش
گنه زو بود گر بدآیدش پیش[27]

پس از اسدی توسی نوبت می‌رسد به فخرالدین اسعد گرگانی که به نظر این بنده او اولین کسی است که این مثل را در شعر آورده، اما به صورت مثنوی و وزنی که خاص آنست. جهت آمادگی ذهن خواننده در بعضی مواقع شرح لازم به عرض خواهد رسید. اسعد گرگانی سرایندهٔ معروف «ویس و رامین» است وفاتش در تاریخ ۴۶۶ (هـ.ق) اتفاق افتاده است. ابیات زیر از اوست و از کتاب ویس و رامین. «رفتن رامین به گوراب»:

اگر مهر نُوت گشتست پیدا
کهن مهر مرا مفکن بدریا

«نامه ششم اندر نواختن دوست»:

چه باشد گر شدی در مهر بد رای
نهال دوستی ببریدی از جای
چو ببریدی دگر باره فروکار
که پیوسته نکوتر آورد بار

مقایسه شود محصول این ابیات با مصرع غزلی از خواجه که می‌فرماید:

درخت دوستی بنشان که کام دل ببار آرد
نهال دشمنی برکن که رنج بیشمار آرد

نشاندن رامین پسر خود را بپادشاهی ومجاور شدن به آتشگاه تا روز مرگ:

به است از کام نیکو نام نیکو
تو آن کن کت بود فرجام نیکو
خنک آن کش بود فرجام نیکو
خنک آن کش بود هم نام نیکو

اما بیت مورد خواستهٔ ما: نشستن رامین به تخت شاهی:

به نیکی لاجرم نیکی جزا بود
کجا او خود به هر نیکی سزا بود
بکن نیکی و در دریاش انداز
که روزی گشته لؤلؤ یا بیش باز[28]

در دیوان فرخی سیستانی درگذشته به سال ۴۲۹ هـ.ق در مدح یکی از امرا این بیت دیده می‌شود

شادباش و به دل همه نیکی یاب
شاه[29] باش وز خداوند همه نیکی بین[30]

شاعر بعدی ناصرخسرو است. وفاتش سال ۴۸۱ هجری قمری است. از اوست:

نیکی بدهدمان جزای نیکی
بدراسوی او جز بدی جزا نیست

که اقتباس از آیات ۶۰ سوره مبارکه رحمان و ۳۸ شوراست[31]

خرد آغاز جهان و تو انجام جهان
باز گردای سره انجام بدان نیک آغاز
جهیدن بنیکیست باید که مرد
زنیکی چرد چون به نیکی چمد
کسی کو با تونیکی کرد یکبار
همیشه آن نکوئی یاد میدار
زنیکان نیک باشی وز خسان خس
ز دونان دون شوی و از کسان کس
چو نیکوئی کنی زان عذر میخواه
که نیکوئی دو گردد باش آگاه[32]
ازیرا گر بخود خواری نخواهی
مکن کاری که باز آرد تباهی[33]
مکن کاری که از نیک و ندامت
سیه روئی کشی اندر قیامت
چو در نیکی رضای کردگار است
به از نیکی نگه کن تا چه کار است
همیشه نیکخواه مردمان باش
به نیکی کوش و وآنگه در امان باش
زآموزنده بند نیک برگیر
زنیکی گر بدت افتد مرا گیر
چو بدخواهی بکس از غم بکاهی
نه بینی هیچ بدگر نیکخواهی
زنیکان باش اندر نیکوئی کوش
مکن نیکی کس از دل فراموش
به نیکان عمر ساز برگ خواهد
بدانرا خلق عالم مرگ خواهد
«مشو کس را بکین خانه برانداز
که هر کس بد کند یابد بدی باز»
مگو ناخوش که پاسخ ناخوش آید
بکوه آواز خوش ده تا خوش آید
بهین کاری که اندر زندگانیست
نکو خواهی بکس راحت رسا نیست
تو گر توفیق داری هم برآن باش
نکو خواه و بکس راحت رسان باش[34]

شاعر ششم، سنایی غزنوی است. فوت او به تاریخ ۵۳۵ هـ.ق اتفاق افتاده است. توجه فرمائید:

آدمی سوی حق همی پوید
آن نکوتر که شکر او گوید
چو شدی برقضاء او صابر
خواند آنگاه مرترا شاکر
شکرگوی از پی زیادت را
عالم الغیب والشهادة را
شکر شکر او که داند رُفت
گوهر ذکر او که داند سفت
او ببخشد هم او ثواب دهد
او بگوید هم او جواب دهد[35]
هرچه بستد زنعمت و نازت
به از آن یا همان دهد بازت[36]
لاجرم حرف آن ز کوه مجاز
چون صدا هم بدمت آید باز[37]

شاعر هفتم نظامی گنجوی است وفاتش به سال ۶۱۴ هـ.ق بوده است، ابیاتی از او می‌آوریم.

نیکی کن و از بدی بیندیش
نیک آید نیک را فراپیش
بد با تو نکرد هر که بد کرد
کان بد به یقین بجان خود کرد
«نیکی بکن و به چه در انداز
کز چه بتو روی بر کنند باز»
هر نیک و بدی که در توانیست
در گنبد عالمش صدائیست
با کوه کسی که راز گوید
کوه آنچه شنید باز گوید
گفت اگر خیر هست خیراندیش
تو شری جز شرّت نیابد بیش
آمد آورد پیش خیر فراز
گفت گوهر بگوهر آمد باز
خیر بوسید و پیش انداخت
گوهری را بگوهری بنواخت
دولت آنجا که راهبر گردد
خار خرما و خاره زر گردد
بدآید فال چون باشی بداندیش
چو گفتی نیک نیک آید فرایش[38]
بدان تا چو آهنگ دریا کنیم
درآن نیک و بد را تماشا کنیم
که امشب چه نیک و بد آید پدید
همان روز فردا چه خواهد رسید[39]

شاعر هشتم شیخ فریدالدین عطار نیشابوری است رحلتش به سال ۶۱۸ هـ.ق اتفاق افتاده او فرماید:

چرا با کودکی گردم فسون ساز
که گردد آن فسون آخر بمن باز
دُری کان از صدف آمد بصد ناز
بدریا افکند خاتون به سر باز
چو تو با من بیک نعمت کنی ساز
خداوندت یکی را ده دهد باز
«نکو گفت آن حکیم نکته پرداز
که نیکویی کن و در آب انداز»
ز روی کوه لاله خنجر افراز
ز جرم ابر ژاله ناوك انداز[40]
مزن بر روی این گردون ناساز
که هم گردون بروی تو زند باز[41]
بتوبه در پشیمان گشته باشد
همه درویش درمان گشته باشد
بجای هر بدی داننده راز
بداده باشدش ده نیکوئی باز
بدی را چون پشیمان گشته باشد
خدا ده نیکوئی بنوشته باشد
که تا چندان که بد کردم زآغاز
بهر یك ده نکویی می‌دهی باز
که تا از هر بدی اندر ره راز
جهانی نیکوئی یابی عوض باز
بصد صنعت نکو کردست دمساز
میگفن[42] آن نکویی را زخود باز[43]

از لحاظِ تداوم این تحقیق، شاعر نهم می‌بایست سراج‌الدین قُمری آملی باشد. اما چون مقصود ترکیب بند اوست فعلا او را به آخر این نوشته وامی گذاریم. پس از او نوبت اوحدالدین کرمانی درگذشته به تاریخ ۶۳۵ هـ.ق است، او می‌گوید.

گر بد بازد حریف گو بد میباز
نیکی و بدی به خصم خود گردد باز
«تو نیکی کن و گر بدریا فکنی
دریاش به موج بر تو اندازد باز»[44]

شاعر دهم کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی ملقب به خلاق‌المعانی است. فوت سال ۶۳۵ (هـ.ق)

«برآب چشمش رحمت کن و میر آبش
که گفته‌اند نیکویی کن و بآب انداز»[45]

شاعر یازدهم شیخ اجل مصلح‌الدین سعدی است که اندکی بیش از شاعران قبلی جهت روشن شدن بعضی موارد در رابطه با فرموده‌های او گفتار خواهیم داشت. شایان ذکر است در پایان نتیجه و محصول کل این نوشته را مورد به مورد ارزیابی و نتیجه نهایی را به دست خواهیم داد. فوت سال ۶۹۵ هـ.ق:

مکن بد که بد بینی از یار نیك
نروید زتخم بدی بار نیك
برانداز بیخی که خار آورد
درختی بپرور که بار آورد
نکوکار مردم نباشد بدش
نورزد کسی بد که نیك افتدش
اگر بد کنی چشم نیکی مدار
که هرگز نیارد گز انگور بار
«جزای نیك و بدخلق با خدای انداز
که دست ظلم نماند چنین که هست دراز»

تو راستی کن و با گردش زمانه بساز
که مکر هم بخداوند مکر گردد باز[46]

پریشان از جفا میگفت هردم
که بد کردم که نیکوئی نکردم
چو به گشتی طبیب از خود میازار
که بیماری توان بودن دگر بار
منه بر روشنایی دل بیکبار
چراغ از بهر تاریکی نگه دار

تو نیکی میکن و در دجله انداز
که ایزد در بیابانت دهد باز[47]

بدی کردند و نیکی با تن خویش
تو نیکوکار باش و بدمندیش

جزای نیک و بدخلق با خدای انداز
که مکر هم بخداوند مکر گردد باز[۴۸]

نکویی کن که مردم نیک‌اندیش
از دولت و بختش همه نیک آید پیش[۴۹]

تو نیکی میکن و در دجله انداز». این بیت معروف و مشهور شیخ از حکایتی در مثنویات و داستان شاهی است که اسبش رم کرده، او را برزمین می کوبد. طبق گفته شیخ «چو پیلش سر نمی گردید بر دوش». طبیبی حاذق سلطان را مداوا می کند. اما شاه پس از بهبودی به عمد از پزشک معالج خود روی می گرداند و به او بی التفاتی و بی احترامی می کند طبیب نار/حت و آشفته از بارگاه بیرون می‌رود و تمهیدی دوباره جهت ابتلا به بیماری قبلی و مداوا شده شاه می اندیشد. غلام سلطان را گیاهی می‌دهد که در شبستان شاه دود کند و خود از شهر بیرون می‌رود. شاه چون صبح از خواب برمی خیزد، به حسب گفته سعدی: «شهنشه بامداد از خواب برخاست نه روی از چپ همی گشتش نه از راست» سلطان به طلب پزشک می فرستد اما او را نمی یابند. بعد می گوید:

«پریشان از جفا می‌گفت هردم
که بد کردم که نیکوئي نکردم»

و سپس ابیات عرض شده در سطور قبل را می آورد. نکته شایان ذکر این است که در بین مردم این بیت به این صورت گفته می‌شود.

«چوبه گشتی طبیب از خود میازار
چراغ از بهر تاریکی نگهدار»

درحالی‌که اصل این است «که بیماری توان بودن دیگربار» و بیتی که باز اهمیت دارد اینست:

«چو باران رفت بارانی میفکن
چو میوه سیر خوردی شاخ مشکن»

فرنگیان و غربیان فکر می کنند که لباس بارانی ساخته و پرداخته آنهاست و ما ایرانیها در این توهم که بارانی تحفه غرب است (اگرچه بدین صورت استفاده شده درحال نباشد) باید توجه داشت ایرانیها این لباس را در زمان سعدی چگونه و به چه صورت می‌بافتند و جهت نفوذناپذیری آب از چه مواد استفاده می کردند. این سئوال برای من جواب ندارد؟ تا دانشمندی در این باره مرحمتی کرده و اطلاعاتی به دست دهد. بهر تقدیر تا آنجائی که می فرماید:

«من این رمز و مثال از خود نگفتم
دری پیش من آوردند سفتم»

و شش بیت بعد آن مصراع معروف خود می‌آورد که شایسته است جهت عرایض بعدی این موارد را در ذهن داشته باشید. هرچند داستان به اختصار عرض شد، اما شاعر بعدی، ابن یمین فریومدی است (درگذشته به سال ۷۶۹ هـ.ق):

چو در دنیا نخواهد ماند چیزی
زبد کردار و نیکوکار جز نام
بکسب نیکنامی کوش و نیکی
که نیکو را نکو باشد سرانجام
گر ثواب و عقاب خواهد بود
نیک و بد را مخبّری پس ازین
وربد و نیک را جزایی هست
زین دو هریك که بایدت بگزین
یا نیکویی کن و جزاش بیاب
یا بدی کن سزای خویش ببین[۵۰]

شاعر سیزدهم عماد فقیه است (درگذشته به تاریخ ۷۷۳ هـ.ق)، عماد هم عصر حافظ است. از اوست:

گذر ز راه تفقد برین مقام آور
نظر به عین عنایت براین فقیر انداز
مگر که هاتف غیبم نمود ابرامی
که سایه کرمی برعماد انداز[۵۱]

که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز

شاعر دیگر و چهاردهمین سراینده سلمان ساوجي است (وفات: ۷۷۸ هـ.ق) سلمان همعصر خواجه است و کمی پیرتر از او:

«نظر انداز براین گفته که ضایع نشود
گفته‌اند اینکه نکویی کن و در آب انداز»[۵۲]

شاعر بعدی کمال‌الدین مسعود خجندی است (در گذشته به سال ۸۰۳ هـ.ق).

کمال هم در زمان خواجه ما می‌زیسته است. اومی گوید:

«چشمم ار خاك درت جوید فکن در دامنش
مردمان گویند نیکوئی کن و فکن در آب»
سر ما زیر پا فکن جان نیز
هر چه گفتیم بر زمین انداز
آنکه انداخت زبایم چو سر زلف دراز
یا ربش در دل بیرحم وفایی انداز
کشت چشم توام بشیوه و ناز
نظری سوی کشتگان انداز
چه ضایع میکنی آب دهانت
بخاك ره بروی عاشق انداز[۵۳]

می‌توانم عرض کنم گفته‌های سطور پیش و شواهد آن از شاعران متقدم بر حافظ و هم عصرش تقریبا اینهاست که البته جهت تکمیل گفته شواهد دیگری نیز آورده می‌شود.

خواجو گوید:

شقایق را شرر در شقه انداز
حدایق را گهر در حقه انداز[۵۴]

رکن‌الدین دعویدار قمی شاعر همعصر حافظ می گوید:

درسخا آموزد از دست تو ابر
همچو دریا گوهر اندازی کند[۵۵]

در تاریخ گزیده آمده است، به نقل ازامثال و حکم علامهٔ کبیر دهخدا:

نیکویی بر دهد به نیکو کار
بازگردد بدی به بدکردار[۵۶]

و این مورد در همان کتاب:

بدی مکن که در این کشت زار روز جزا
بداس دهر همان بدروی که میکاری

شیخ محمود شبستری در گلشن راز می‌فرماید:

اگر تو دیده‌ای حق را به آغاز
در آنجا هم توانی دیدنش باز
شنیدم من که اندر ماه نیسان
صدف بالا رود از بحر عمان
زشیب قعر بحر آید بر افراز
بنه روی بحر بنشیند دهن باز
بخاری مرتفع گردد ز دریا:
فرود آید به امر حق تعالی
چکد اندر دهانش قطره‌ای چند
شود بسته دهان او به یك بند[۵۷]
رود تا قعر دریا با دل پُر
شود آن قطرهٔ باران یکی دُر

در اینجا می‌رسیم به عنصر المعالی کیکاووس بن اسکندر و کتاب معروفش به نام قابوسنامه بنا به فرمایش استاد زنده یاد دکتر غلامحسین یوسفی[۵۸]. قابوسنامه در سال ۴۷۵ هجری نوشته شده است. نویسنده در باب ششم کتاب با عنوان [در فزونی گهر از فزونی خرد و هنر] ازنیکی و نیکی کردن سخن به میان می آورد و می گوید: [و بدان که نیکی کن و نیکوی گوی دو برادرند که پیوندشان زمانه نگسلد، و برنیك کرده پشیمان مباش که جزای نیك و بدهم اندراین جهان به تو رسد.] [پس تا بتوانی نیکی از کس دریغ مدار که نیکی یك روز بردهد[۵۹]] پس اینکه در خصوص نیکی و سایر موارد فرزند خویش گیلانشاه را مبلغی نصیحت و راهنمائی می کند به نقل حکایتی می پردازد که خلاصه وچکیده آن را به طوری که لطمه ای به حکایت وارد نشود، می آوریم. می گوید: [و چنین شنودم که بدان روزگار که «متوکل» خلیفه بود. وی را بنده ای بود «فتح» نام. متوکل از فرزند عزیزش داشتی این فتح خواست که شناو (شنا) کردن بیاموزد. ملاحان را آوردند و او را اندر دجله شناو (شنا) می آموختند. یکروز تنها بی اوستادان اندر آب جست آب تیزهمی آمد و فتح را بگردانید همی شد تا از دیدار مردمان ناپدید گشت چون لختی راه رفته بود به آب، برکنار رود سوراخهای آب خورده بود تا به سوراخی برسید جهد کرد و دست بزد و خود را اندر آن سوراخ افکند و آنجا بنشست و گفت «تا خدای تبارك و تعالی چه خواهد» اول روز که خبر دادند متوکل را که فتح در آب جست و غرقه شد ملاحان بخواند و گفت «هرکه فتح را بیابد و بیارد هزار دینارش بدهم».

ملاحان در دجله اوفتادند طلب همی کردند تا سر هفت روز به اتفاق ملاحی بدین سوراخ رسید فتح را دید شاد گشت پیش متوکل آمد و گفت «یافتمش زنده» شماری[۶۰] ببردند و وی را بیاوردند.

آنگه گفت «نان و طعام آورید که وی گرسنه «هفت روزه است» فتح گفت سیرم متوکل گفت «مگر ازآب دجله سیری؟» فتح گفت: «نه من این هفت روز» [گرسنه نبودم که هر روز] بیست تا نان بر طبقی نهاده، برروی آب فرود آمدی ومن جهد کردمی و دو سه نان بگرفتمی و زندگانی من از آن نان بود و بر هر نانی نوشته بود (نبشته) «محمدبن‌الحسین الاسکاف» متوکل فرمود که در شهر منادی کنید که آن مرد که نان در دجله می‌افکند کیست؟ روز دیگر مردی بیامد و گفت «منم آنکس». متوکل گفت «به چه نشان؟» مرد گفت «بدان نشان که نام من برروی هر نانی نبشته بود»

گفتند اورا «این نشان درست آمد اما چندگاه است تا تو این نان را در آب می افکنی؟»

گفت یکسال. گفت «غرض تو از این چه بوده است؟» گفت «[شنوده] بودم که نیکی کن و به رود انداز که روزی بردهد. به دست من نیکی دیگر نبود آنچه توانستم کردن همی کردم تا خود چه بردهد»[۶۱] [متوکل][۶۲] «وی را بر در بغداد پنج دیه داد»[۶۳]

به طوریکه در سطور قبل به آگاهی رسید، سنوات تولد مرگ و موارد مشابه را از فرهنگ اعلام استاد معین استخراج نموده‌ام. تاریخ تحریر کتاب تولدودرگذشت نویسنده قابوسنامه برای هرچه روشن‌ترشدن این نوشته لازم است. امادرخصوص قابوس وشمگیرزیاری اقوال مختلف واختلافهافاحش است و بندهٔ نگارنده خودبه این اختلافهای فاحش مربوط به موضوع آگاهم. معین می گوید، قابوس[مقتول ۴۳۳هـ ق][۶۴] وسپس درارتباط بازمان نگارش کتاب می گوید[تاریخ تالیف کتاب طبق تصریح بعض نسخ ۴۷۵هـ ق است ولی دکتر عبدالمجید بدوی به دلایلی سال تالیف آن را میان سالهای ۴۵۷ و ۴۶۲ یاد می کند][۶۵] سعید نفیسی مدت زندگی او را ۶۳ سال می‌داند و می نویسد: [تردید نیست که تا ۴۷۵ زیسته است زیرا که در این تاریخ کتاب را تمام کرده و چون تمام نسخه‌های موجود همین تاریخ را دارد و به رقم نوشته نشده است که تصور تحریف در آن راه یابد بهیچ وجه دلیل نیست که این تاریخ را نادرست بدانیم][۶۶] باز در مقابل، روانشاد دکتر یوسفی عقیده دارد نوشتن تاریخ با حروف مانع اشتباه و تحریف نیست الخ[۶۷] نگارنده با علاقه و احترامی که به همه دانشمندان و فضلا دارد، در این مورد متحیر است! قضاوت را به عهده خواننده می گذارد تا حدس بزند کدام به صحت نزدیك است. اما قدر مسلم قابوس در قرن پنجم به قتل رسیده. کتابش سرمشق بسیاری از نویسندگان سرایندگان و وزیران و مسئولین دیوان رسایل بعدی است. اگرقول شیخ اجل سعدی را درست فرض کنیم که «جهان دیده (گشته)

بسیار گوید دروغ» در مورد گفته و نوشته قابوس صادق باشد و صدق کند باز این مورد را باید در نظر داشت که هر افسانه‌ای ریشه در حقیقت دارد و هر قصه‌ای، واقعیتی است که زمانی اتفاق افتاده. بالیده با ذهنیت فراگیر انسان و با توجه به احتیاجاتش و پندارها و کمبودهایش گستردگی افسانه را به خود گرفته است. اینست که در اکثر مواقع قبول هیچ قصه‌ای برای بشر امروزین با عقل و فهم و درك راست نمی‌آید. الغرض، قابوس پس از تعریف داستان المتوکل و غلامش فتح می گوید: [هنوز فرزندزادگان آن مرد مانده اند (منظور محمدبن الحسین الاسکاف است) در بغداد و به روزگار القائم بالله که حج کردم فرزندزادگان این مرد را دیدم][۶۸] به هر حال اگر این داستان را شنیده و اگر دیده، قول او را قبول کنیم به تاریخ رجوعی می کنیم. خلافت المتوکل علی الله خلیفه عباسی از ۲۴۷ تا ۲۳۲ بوده است و این مثل (نیکوئی کن...) که محمدبن الحسین الاسکاف بدان عمل کرده و در بغداد گفته می‌شده در اصل چه بوده؟ آیا این مثل به روزگار تازیان رایج گشته یا به وسیله ایرانیان که مسئولیتهای مهم را در دستگاه خلافت عباسیان داشته‌اند از ایران مخصوصاً از ماوراالنهر و خراسان بزرگ به دربار افسانه داستانهای هزارویکشب و شهرزاد قصه‌گو و هارون الرشید راه یافته و ادامه داشته تا به ایام خلافت المتوکل. یا به روزگار ساسانیان که دجله با مداین یکی بوده گفته می‌شده است و این میراث از ایرانیان به اخلافش ارث رسیده است و مجدداً به اوطان خود بازگشته است. موضوع غریبی است. نمی‌دانم اما مراتبی را که می توان برشمارد، اینست که در این مثل واژه‌های، رود. دریا. نیکی و رجعت آن به فاعلش بهر طریق چه نظم و چه نثر آورده شده است. اگر این مثل تازی نباشد که قراین ضعف آن را نشان می‌دهد، احتمال زیاد می‌رود در سنوات حکومت ساسانیان و به هنگام سیطره حکومت آن دولت که در شمال همسایه اقوام وحشی و روس بود و در غرب هم مرز متصرفات رقیبش روم شرقی یا بیزانس و در شرق هندوستان و در جنوب تمامی خلیج همیشه فارس (دریای پارس) و جزایر آن تا اقیانوس هند رایج شده باشد. شاید اگر ایرانیها سیحون و جیحون و دجله و کارون و زاینده رود و سفیدرود را نمی‌داشتند و دریای پارس و دریای مازندران را نمی دیدند یا از دریاهای بیکران نگذشته و مصر را مسخر نمی کردند یا تا پشت دروازه‌های روم لشکر نمی‌راندند و کانال سوئز را در سرزمین فراعنه حفر نمی‌نمودند. شاید به جای رود یا دریا واژه دیگری را به کار میبردند. آیا موطن اصلی این مثل خراسان بزرگ است و آیا اصل این مثل به خراسان بزرگ و آمودریا و سیردریا باز می گردد؟ مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی در تعلیقات مفید و جامع قابوسنامه صفحه ۲۸۳ به، نقل از «دانشنامه میسری که تاریخ تالیفش ۳۶۷ تا ۳۷۰ ه است این بیت را شاهد آورده که بسیار بسیار حائز اهمیت بوده و با گفته ما در ارتباط است.

«شنودستم که گر نیکی به جیحون
بیندازی بیاید زو به بیرون»

همچنین دکتر رکن الدین همایونفرخ در تعریف رود بزرگ و شط، ذیل همان لغت در کتاب حافظ خراباتی صفحه ۱۹۴۸ می گوید: «شط به معنی کرانه رود و جوی و کرانه کوهان یا نصف آن است ولی در زبان فارسی شط به رودهای بزرگ و گاه بطور مجاز به «دریا» گفته می‌شود...»

من این مثل را از ایام زندگی خواجه شیراز تا خلافت المتوکل بالله به «قهقرا» تعقیب نموده‌ام، یعنی از رحلت خواجه در سال ۷۹۲ تا اوان خلافت این خلیفه عباسی که سال ۲۳۲ ه ق است. در نتیجه بدون در نظر گرفتن قبل و مابعد این مثل در صورتهای مختلف، مدت پانصدوشصت سال متداول بوده است. در چند سطر پیش عرض شد که شاید این مثل از خراسان بزرگ آنروز به تمام ایران بسط داده شده و جاری و ساری گردیده است که این البته حدسی بیش نیست. حال مجدداً بازمی گردیم به قابوسنامه و نویسنده ادیب آن. چنانچه عرض شد اگر قابوس وشمگیر حجی گذارده و داستان محمد بن الحسین الاسکاف را شنیده و احفاد او را دیده باشد ما سراغ اولین محل تداول را در بغداد و سال گویش این مثل را ۲۳۲ ه ق برقرار می‌داریم در نتیجه از ابوشکور بلخی و اسدی توسی و فخرالدین اسعد گرگانی و ناصرخسرو گرفته تا خواجه همگی این مثل می‌دانسته اند و می گفته و خوانده بوده‌اند. بنده هیچوقت از کتاب «شرح سودی برحافظ» خوشم نیامده و نخواهد آمد! شرحی است که به کار نمی‌آید. البته کار و ترجمه خانم استاد دکتر عصمت ستارزاده بی عیب و مشکور است. سودی تصریح می کند: [تو خوبی کن و در آب انداز. در میان عجمیان این مثل هست و در ترکی هم به کار میرود][۶۹] او (سودی) واژه عجم را به کار می‌برد. آیا همانطور که حدس زده‌ایم، این مثل از تازیان نیست و متعلق به ایرانیان است مدرکی به دست نمی‌دهد و آنجا که می گوید، در ترکی هم به کار می‌رود راست گفته. در شهرما در شهرستان «درگز» در شمال استان خراسان این مثل عیناً گفته می‌شود. به این گویش ترکی: [سَنْ یاخْشیلیقْ اِلَهْ اَتْ دَریایَ بالِقْ بیلْمَسْهْ خالِقْ بیلَرْ] که عینا ترجمه‌اش همان گفته سودی بسنوی است که تو خوبی کن و در آب انداز، اگر ماهی نداند خدا که می‌داند[۷۰] در میان شارحین و مفسران غزلیات آسمانی خواجه آقای دکتر خلیل خطیب رهبر مطلبی افزون بر آوردن شاهد از شیخ اجل که تو نیکی می کن... الخ از دیر باز می گویند نیکی بورز و در آب افکن [۷۱]. افزون‌تر چیزی نمی‌فرمایند. استاد گرانمایه و حافظ شناس بی ادعا آقای دکتر پرویز اهور نیز در کتاب دوجلدی کلك خیال انگیز چیزی نمی‌فرمایند آقای رحیم ذوالنور در کتاب در جستجوی حافظ می گوید: [روایت دیگری است از: تو نیکی میکن و در دجله][۷۲] خانم فرشته سپهر در کتاب صُراحی می‌تاب می گوید: [کاربرد در باب اینکه اگر از دست برآید احسانی باید کرد و منتظر پاداش و پاسخ نبود که پیش خداوند نیکی گم نشود][۷۳] سپس همان شواهد ما را آورده است.

آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی در بهترین دیوان حافظی که به عقیده بنده تا حال چاپ شده، همان نوشته ماقبل ما را می فرمایند. این غزل در چاپ آقای ایرج افشاریزدی و دکتر جلالی نائینی نیامده. اگر نامی از نامبرداران حافظ شناس وحافظ پژوه و دانشمندان و فضلا در این نوشته نیامده. تا آنجایی که من کتب آنها را دیده‌ام مطلبی دراین خصوص ارائه ننموده‌اند و اگر نوشته‌ای در ارتباط با موضوع بوده امکان دارد بنده ندیده باشم. آقای دکتر حسینعلی هروی در کتاب شرح غزلهای حافظ در تفسیر این گفته، فرموده‌اند: [این مضمون اشاره به این بیت سعدی دارد: تو نیکوئی کن و در دجله انداز... که از کثرت استعمال در زبان فارسی به صورت ضرب المثلی درآمده است ظاهراً نیکی کردن و در دجله انداختن در بیت سعدی نیز ناظر بر حکایتی است که در قابوسنامه آمده] [۷۵] و سپس بسیار اندك و مختصر حکایت پیشین قابوسنامه را آورده است. دانشمند حافظ شناس آقای بهاالدین خرمشاهی در کتاب حافظ نامه در شرح بیت می‌آورد: [این مصراع تضمین مصراعی است از کمال الدین اسماعیل «بر آب چشمش رحمت کن و میر آبش: که گفته‌اند نکویی کن و به آب انداز» شبیه باین تعبیر که در حکم مثل سائره است سعدی گوید: تو نیکی... کمال خجندی چشمم از خاك درت][۷۶] دکتر همایونفرخ در حافظ خراباتی می‌نویسد [در مورد ضرب‌المثل تو نیکی میکن و در دجله انداز... که آنرا سعدی سروده و نظر بر داستانی دارد که در مورد یکی از خلفاست باید گفت حافظ در سرودن بیت نظر بر بیت کمال الدین اسماعیل خلاق المعانی اصفهانی داشته که میگوید: بر آب چشمش رحمت کن و میرآبش][۷۷] سپس بیت فخرالدین اسعد گرگانی را آورده و پس آنگاه بیتی از ابوالفضل هروی از گویندگان متقدم آورده:

[«در چشم من افکند دمی چشم و برفت
یعنی که نکویی کن و در آب انداز»][۷۸]

تمامی آقایان که به این بیت خواجه رسیده‌اند، فرموده‌اند نظر بر بیت و شعر سعدی داشته است. در حالی که اصل این مضمون از قابوس وشمگیر است. همانطوری که قبلا به استحضار رسید نه از سعدی البته چون سعدی و سروده‌هایش از قابوس و قابوسنامه مشهورتر است و گفته سعدی بصورت نظم این مورد پیش آمده. در صورتی که در جای جای گلستان و بوستان نشانه‌های بارزی از قابوسنامه دیده می‌شود، صلاح می‌داند در اینجا ابتدا ترکیب بند سراج الدین قمری آملی بیاورد و سپس غزل ناب حافظ را و ادامه عرایض به بعد از آن موکول نماید.

۱ ـ بباز چهره گلگون می نقاب انداز
به جام چون مه نو جرم آفتاب انداز
۲ ـ گهی زعنبر خط عودتر در آتش نه
گهی زپسته نمك در دل کباب انداز
۳ ـ اگر بخواهی تا صورت پری بینی
یکی نظر سوی قارورهٔ حباب انداز
۴ ـ مرا به باده فکن یك ره و نکویی کن
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز
۵ ـ زبند گیسو در پای چنگ حلقه فکن
زنور می به سوی دیو غم شهاب انداز
۶ ـ گرت بباید تا زلف خودکنی همه پیچ
زوعده درشکن زلف خویش تاب انداز
۷ ـ ورآرزوت کند تا بهشت را بینی
نظر به بارگه مالك الرقاب انداز[۷۹]

حال غزل حافظ:

۱ ـ بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
خروش وولوله در جان شیخ و شاب انداز
۲ ـ مرا بکشتی باده درافکن ای ساقی
که گفته نکویی و در آب انداز
۳ ـ زکوی میکده برگشته‌ام زراه خطا
مرا دگرز کرم باره صواب انداز
۴ ـ بیارزان می گلرنگ مشکبو جامی
شرار رشك و حسد در دل گلاب انداز
۵ ـ اگرچه مست و خرابم تو نیز لطفی کن
نظر برین دل سرگشتهٔ خراب انداز
۶ ـ به نیمشب اگرت آفتاب می باید
زروی دختر گلچهر رز نقاب انداز
۷ ـ مهل که روز وفاتم بخاك بسپارند
مرا به میکده بر در خم شراب انداز
۸ ـ زجور چرخ چو حافظ بجان رسید دلت
بسوی دیو محن ناوك شهاب انداز

حافظ و سراج الدین قمری

دو سروده از دو شاعر را دیدیم و خواندیم. باید گفت خواجه حافظ تمامی گفته‌های پیشین و شواهد مندرجه قبل را خوانده و با ذهن سرشار از هنر و نازك طبعی خود این مثل و کل غزل را از شاعر متقدم برخود یعنی سراج الدین قمری گرفته و غزلی ناب تحویل داده است. برای روشن شدن موضوع ذکر تولد و فوت دو شاعر لازم است ۱ ـ تولد سراج از ۵۵۰ تا ۵۶۰ هـ.ق. وفات ۶۲۵ هـ.ق. تولد خواجه ۷۱۷ هـ.ق. رحلت ۷۹۲ هـ.ق. با این حساب خواجه پس از ۹۲ سال که از درگذشت سراج الدین می گذشته، پای به جهان هستی نهاده. لذا با عنایت به تولد و درگذشت سراج الدین و قریحه شاعری وی که چنین سرودهٔ زیبایی را ساخته و پرداخته و مورد پسند طبع مشکل پسند خواجه و مقبول او واقع شده و این که سراج متقدم بر کمال الدین اسماعیل و سعدی است، تصریح این امر وسیله دانشمندان گرانقدر که حافظ بر گفته کمال الدین نظر داشته صحیح به نظر نمی‌رسد و تضییع حق سراج الدین است. متاسفانه سراج ناشناخته است و کمال الدین تا حدودی شناخته. کمال الدین اسماعیل در تمام دیوانش غزلی و سروده‌ای به لطافت سروده‌های سراج ندارد. این تصادفی نیست که حافظ

چندین غزل با وزن و قافیه و ردیف قمری می‌سراید این عنایت و توجه و اقبال خواجه شیراز است به سراج الدین. متاسفانه تاکنون هیچکس به این موضوع مهم توجه ننموده. مروری سطحی به دو سروده مندرجه در سطور قبل از دو شاعر، عرایض بنده را مدلل و مبرهن می‌دارد. گذشته از این، سروده‌های شعرای متقدم بر لسان الغیب تراش نخورده، ستبر و اکثرا قصیده‌های بلند باطنطنه است که تقاضای صله دارد از دولتمردان وقت.

قصیدهٔ یك بار مصرف مسخره و یخ با التزامات غریب و خنك حرف بر سر گفته کمال الدین اسماعیل است که اکثر آقایان حافظ پژوه از وی به نام کسی که این داستان را به صورت مثل درآورده است، می‌باشد. کمال الدین را قصیده‌ای است در مدح نظام‌الملك. عنوانش در دیوان چنین است:

«یمدح الصاحب الکبیر نظام الملك» که بیت آغازین آن این است:

چو بخت تیره من روشنی نهاد آغاز
مرا به حضرت صدر جهان کشید نیاز

تا میرسد به این ابیات:

بسّم مرکب راهی نسوچوبیضهٔ مرغ
زنعل چون دم طاوس کشت وسینه باز
طمع براسب رجا تنگ میکشید حزام
امل همي زد پهلوی حرص را مهماز
زامتلا چو قناعت همی زند آروغ
زخوان جود وی از پس که خورد معده آز
وجود خصم ترا هیچ حاصلی نبود
اگر زپوست برون آید او بسان «پیاز»

و چند بیت بعد برای اینکه ردیف را تکمیل کرده باشد همان بیت را گفته که بر آب چشمش.... که گفته‌اند نکویی کن و به آب انداز[۸۰]. ملاحظه فرمودید که وقتی عرض می‌کنم التزامات خنك یعنی این. و تمام مدح چهل و شش بیتی این شاعر طبع آزمایی است با لغاتی چون: آروغ. معده.بیضه. نسو. مهماز. پیاز و غیره که می‌خواهد ردیف حرف (ز) را با هزار دوز و کلك بهم بیافد و بچسباند و چه بی‌حلاوت. و دوراست از قصاید و مدایحی که حداقل اگر هم یکبار مصرف است. فخامت دارد و صلابت این قصاید بعد از گذشت چندین صدسال هنوز حفظ شده است. با این شرح کوتاه دانستیم کمال‌الدین اسماعیل به سبب تنگی قافیه و ردیف ناگزیر از آوردن و اضافه نمودن ابیاتی بر سروده سراسر گزافه ودرخواستِ صله ودریوزه گی خود بوده است. کسی که پیاز را ناچاراً در مدح و قصیده خود بیاورد و مضمون سازی بکند التزام ندارد که؟ «نکویی کن و بآب انداز» بیاورد و عجبا!! که سروران دانشمند به این امر التفاتی ننموده و این نکته باریکتر از مو را مورد اغماض قرار داده‌اند و تاسف انگیزتر اینکه ظرافت و زیبایی گستردگی معنی درخشندگی کلمات وواج آرایی بدون بدیل اشعار آسمانی حافظ را تنزل داده و با مقیاس شعر چنین شعرای مداحتی در ترازوی ادب و فرهنگ و هنر توزین فرموده‌اند. آیا این ظلم نیست و آیا این تنزل دادن مقام شامخ او نیست؟ این موارد باید روشن شود تا حقی از خواجه ضایع نگردد.

حال بنگرید هنر حافظ را با حرف (ز) او را غزلی زیباست که ردیف همان ردیف غزل مورد بحث ماست در مطلع غزل می‌فرماید:

خیز و در کاسه زر آب طربناك انداز
پیشتر زانکه شود کاسهٔ سرخاك انداز

او در تمامی ابیات این غزل که نه مصرع دارد، با آراستگی کامل و به دور از تمامی تشبیهات دور از ذهن و خنك و بی‌مزهٔ انسان را به هزار توی اثیری و معطر رویایی می‌برد که آنها را فقط در اشعار خود او میتوان مجددا یافت و آن لذت سکرآور را احساس کرد مطلع این غزل مخصوصاً نیم بیت دوم حاوی نکاتی عبرت‌آموز است. باید عنایت داشت شاعر کاسه زر و کاسه سروآب طربناك و خاك را در حد کمال بلاغت و اعجاز با هم آورده است. نیم مصرع دوم که در حقیقت تکمیل گفته اول است، در کتاب «شرح غزلهای حافظ» آقای دکتر هروی به نظر این بنده نگارنده ناقص و دور از ذهن و اشتباه تفسیر و شرح شده است. شارح ارجمند در این باره فرموده اند، در نیم بیت دوم (خاك انداز) [بیلچه‌ای برای جمع کردن و دور ریختن خاکروبه در احوال بعضی صوفیان نوشته‌اند که در کنج انزوای خود به حدی از وسایل زندگی محروم بوده‌اند که از جمجمه مرده بعنوان خاك انداز استفاده می کردند و اینست مناسبت سر با خاك انداز][۸۱] که این فرموده آقای دکتر هروی فکر نمی‌کنم درست باشد. به این دلیل که خواجه در اینجا از فرمودن پیشتر زانکه شود کاسه سرخاك انداز، منظورش اینست که هرآن احتمال مرگ تو می‌رود و تو از نیستی و نیست شدن و فنا مستثنی نیستی، خواهی مرد و تنت و سرت در گور و در خاك قرار خواهد گرفت. به خاك خواهی رفت و سرت را به خاك خواهند انداخت و سرت خاك انداز خواهد شد و در بیت سوم همین غزل می‌فرماید چون خاك شدم (شوم) سایه براین خاك انداز، این خاك همان کسی است که سرش به خاك رفته یا بخاك افتاده با پوزش از جسارت..

تمامی شعرا از خرد و کلان، مداح و قصیده پرداز التزامات یا ردیف‌های خنکی را طبع آزمایی کرده اند که ردیف انگور و پیاز و غیره یکی از آنهاست که با مراجعه به دیوانهای شعرا می‌توان دید و پس آنگاه ارزش غزلهای آسمانی خواجه را دریافت. خلاصه کلام آنکه پیشنهاد می کنم استادان، فضلا و دانشمندانی که این نوشته را که به یکبار خواندنش میارزد مطالعه فرمودند از آوردن این مورد که فلان شاعر و فلان سراینده نظر باین بیت کمال‌الدین اسماعیل و..... و داشته است جداً در نوشته‌های با ارزش خویش خودداری فرمایند.

از داستان فتح و المتوکل و قابوس وشمگیر و قابوسنامه یاد فرمایند، به دو دلیل:

۱ـ ما برای بسط فرهنگ کهن و میراث با ارزش فرهنگی این سرزمین همیشه جاوید باید از هم اکنون و از دورهٔ ابتدایی، دانش‌آموزان را با فرهنگ غنی اسلامی ـ ایرانی خود آشنا کنیم به نحوی که طرح و موضوع داستانهای نوشته شده و سروده شده‌ای که جاذبهٔ فراوان نیز داشته باشد به عنوان نوعی درس آموزش معارف کهن طراحی و به مورد اجرا گذاشته شود. مثلاً در ساعات درسی انشاء، املاء و از این قبیل؛ تا شاگرد بتواند از عمق مطلب آگاه گردد و برایش کشش و جاذبه داشته باشد. و خود به دنبال پژوهش و طرح موضوع‌های مشابه برآید تا خشك و بیروح و کسل کننده نباشد.

۲ـ دلیل دوم مکمّل دلیل اوّل است اگر سنگ بنا را ما از مدرسه بدانیم و به دانش‌آموز درست تفهیم کنیم که کشور خودت در اصل خاستگاه اکثر نوشته‌های نویسندگان خارجی است شاگرد قبول خواهد کرد. وقتی کتابهای مرجع و ماخذ را گفتیم و تحقیق کرد و فهمید، به او خواهیم گفت شاگرد عزیز تو کلیله ودمنه داری که «جرج اورل» کتاب قلعه حیوانات را از او گرفته یا دیوان شرقی و غربی «گوته» متاثر از دیوان خواجه است ـ یا مائده‌های زمینی «آندره ژید» نظر به تمامی شعرای ایران دارد، از معلم خویش قبول خواهد کرد و سپس جهت یافتن این تأثیر و تاثر اقدام خواهد نمود. بالندگی خواهد داشت و دیگر دریچه‌ای به غرب نخواهد گشود، چون آنچه خود دارد، دیگر از بیگانگان تمنا نخواهد کرد. در ادامه عرض می کنم هیچ از خودمان سئوال کرده‌ایم، فرضاً اگر به سبك گزارشگر تلویزیون در کوی و برزن

سراج الدین	حافظ	سراج الدین	حافظ	سراج الدین	حافظ
۱ـ بیا ۱	۱ـ بیا ۲	۳۵ـ نور ۱	۳۵ـ جور ۱	۶۶ـ مه ۱	۶۶ـ مهل ۱
۲ـ می ۲	۲ـ می ۱	۳۶ـ تاب ۱	۳۶ـ صواب ۱	۶۷ـ همه ۱	۶۷ـ ما ۱
۳ـ نقاب ۱	۳ـ نقاب ۱	۳۷ـ تا ۳	۳۷ـ با ۲	۶۸ـ عود ۱	۶۸ـ جان ۲
۴ـ دل ۱	۴ـ دل ۲	۳۸ـ خویش ۱	۳۸ـ شیخ ۱	۶۹ـ حلقه ۱	۶۹ـ شاب ۱
۵ـ انداز ۸	۵ـ انداز ۹	۳۹ـ پری ۱	۳۹ـ ساقی ۱	۷۰ـ خود ۱	۷۰ـ خروش ۱
۶ـ گفته‌اند ۱	۶ـ گفته‌اند ۱	۴۰ـ نو ۱	۴۰ـ تو ۱	۷۱ـ بند ۱	۷۱ رسید ۱
۷ـ آب ۱	۷ـ آب ۱	۴۱ـ ته ۱	۴۱ـ چه ۱	۷۲ـ گیسو ۱	۷۲ـ دلت ۱
۸ـ آفتاب ۱	۸ـ آفتاب ۱	۴۲ـ پسته ۱	۴۲ـ سرگشته ۱	۷۳ـ بخواهی ۱	۷۳ـ وفاتم ۱
۹ـ دیو ۱	۹ـ دیو ۱	۴۳ـ وعده ۱	۴۳ـ ولوله ۱	۷۴ـ یکی ۱	۷۴ـ بخاك ۱
۱۰ـ ره ۱	۱۰ـ ره ۱	۴۴ـ غم ۱	۴۴ـ خم ۱	۷۵ـ یك ۱	۷۵ـ رز ۱
۱۱ـ نظر ۲	۱۱ـ نظر ۱	۴۵ـ مالك‌الرقاب ۱	۴۵ـ شراب ۲	جمع کل ۱۰۶	۷۶ـ خرابم ۱
۱۲ـ نکویی ۲	۱۲ـ نکویی ۱	۴۶ـ کهی ۲	۴۶ـ کشتی ۲	کلمه و حرف در	۷۷ـ نیمشب ۱
۱۳ـ شهاب ۱	۱۳ـ شهاب ۱	۴۷ـ تر ۱	۴۷ـ دختر ۱	شعر سراج	۷۸ـ دگر ۱
۱۴ـ به ۴	۱۴ـ به ۴	۴۸ـ ور ۱	۴۸ـ بر ۲		۷۹ـ روی ۱
۱۵ـ مرا ۱	۱۵ـ مرا ۳	۴۹ـ نمك ۱	۴۹ـ رشك ۱		۸۰ـ بیار ۱
۱۶ـ در ۵	۱۶ـ در ۶	۵۰ـ خط ۱	۵۰ خطا ۱		۸۱ـ راه ۱
۱۷ـ ز ۶	۱۷ـ ز ۵	۵۱ـ چنگ ۱	۵۱ـ چرخ ۱		۸۲ـ کوی ۱
۱۸ـ که ۱	۱۸ـ که ۲	۵۲ـ بارگه ۱	۵۲ـ برگشته‌ام ۱		۸۳ـ مست ۱
۱۹ـ باده ۱	۱۹ـ باده ۱	۵۳ـ کند ۱	۵۳ـ حسد ۱		۸۴ـ حافظ ۱
۲۰ـ و ۲	۲۰ـ و ۶	۵۴ـ را ۱	۵۴ـ با ۱		جمع کل ۱۱۹
۲۱ـ اگر ۱	۲۱ـ اگر ۱	۵۵ـ بیتی ۲	۵۵ـ برین ۱		کلمه و حرف در
۲۲ـ کن ۲	۲۲ـ کن ۲	۵۶ـ صورت ۱	۵۶ـ شط ۱		شعر حافظ
۲۳ـ چهره ۱	۲۳ـ گلچهر ۱	۵۷ـ بیاید ۱	۵۷ـ میاید ۱		
۲۴ـ سوی ۲	۲۴ـ بسوی ۱	۵۸ـ پای ۱	۵۸ـ کوی ۱		
۲۵ـ گلگون ۱	۲۵ـ گلرنگ ۱	۵۹ـ جرم ۱	۵۹ـ کرم ۱		
۲۶ـ گرت ۱	۲۶ـ اگرت ۱	۶۰ـ بهشت ۱	۶۰ـ بسپارند ۱		
۲۷ـ چون ۱	۲۷ـ چو ۱	۶۱ـ کتی ۱	۶۱ـ لطفی ۱		
۲۸ـ جام ۱	۲۸ـ جامی ۱	۶۲ـ قاروره ۱	۶۲ـ میکده ۲		
۲۹ـ فکن ۲	۲۹ـ افکن ۱	۶۳ـ آرزوت ۱	۶۳ـ روز ۱		
۳۰ـ عنبر ۱	۳۰ـ مشکبو ۱	۶۴ـ زلف ۲	۶۴ـ زان ۱		
۳۱ـ آتش ۱	۳۱ـ شرار ۱	۶۵ـ پای ۱	۶۵ـ ای ۱		
۳۲ـ کباب ۱	۳۲ـ خراب ۱				
۳۳ـ شکن ۱	۳۳ـ محن ۱				
۳۴ـ حباب ۱	۳۴ـ گلاب ۱				

مخصوصاً در دبستان، مدرسه راهنمایی، دبیرستان و از دبیران پرسشی با این مضمون مطرح کنیم که: آیا می‌دانید این مثل «که گفته‌اند نکویی کن و درآب انداز» یا رایجترش: «تو نیکی میکن و در دجله انداز» چگونه و چطور و کی به وجود آمده؟ چند نفر جواب صحیح خواهند داد؟ مردمان کوچه و بازار که هیچ، اهل علم درمدارس ودبیرستانها شاید بیست و پنج درصدشان بتوانند پاسخی بدهند. آنهم افرادی که با ادبیّات سرو کار دارند و این جای بسی تاسف است که خاستگاه چنین امثالی با این زیبایی و داستانی چنین دل‌انگیز که ریشه در سالهای خیلی قبل تر از المتوکل دارد ما ایرانیها ندانیم و نخواهیم بدانیم.

به هر تقدیر به این مورد خاتمه داده، وارد بحث غزل خواجه و ترکیب بند سراج الدین قُمری می‌شویم قبلاً این دو سروده را خواندیم و شباهت‌های این دو را با هم ملاحظه کردیم. کل سرودهٔ سراج از یکصد وشش حرف وکلمه تشکیل یافته است و غزل خواجه از یکصد و نوزده حرف و کلمه، یك بیت اضافه حافظ این اختلاف ده کلمه و حرفی را بوجود آورده است که در ابیات سروده شده و تطبیق آنان این کلمات و لغات و حروف عیناً به کار رفته. درهمین رابطه نگاهی داریم به جدول تطبیقی سرودهٔ سراج‌الدین قُمری آملی و خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی.

حال که جدول تطبیقی حروف و کلمات دو شاعر را مرور کردیم و فهمیدیم در کلمات و حروف این سروده‌ها کلمات و حروف مشابه در گفته سراج ۴۶ و حافظ ۵۲ بار است و کلمات و حروفی که نیمه مشابهند و قریب مخرج هستند در شعر سراج ۴۱ بار و در گفته حافظ ۳۹ بار و در بقیه ۱۹ به ۲۰ است، مانده کلمات و حروف از آن بیت اضافه حضرت خواجه است.

جهت تکمیل این گفته و نوشته اول شرح ترکیب بند سراج‌الدین قُمری آملی را تا آنجائی که بضاعت ادبی یاری کند می‌آوریم سپس به شرح غزل خواجه می‌پردازیم تا معلوم شود پس از شرح و تفسیر و تاویل چقدر همسانی دارند و پس آنگاه نظر و نتیجه قطعی را بدست خواهیم داد.

۱ـ بیا زچهر گلگون می نقاب انداز
به جام چون مه نوجرم آفتاب انداز

نکته و تشریح: بیا از چهره زیبا و سرخ فام می نقاب بردار. و این گل آتشین را بدون پوشش بنگر. از آن شراب آتشین آتشناك دراین جام بلورین بریز. چون جلوهٔ جام نیمه پُر به ماه نو ماننده خواهد بود و شعاع‌هایش را بنگر که هر کدام درنور پاشی و آتش گونی آفتابی است که در جام می افتاده باشد.

۲ـ گهی زعنبر خط عودتر در آتش نه
گهی زبسته نمك در دل کباب انداز

نکته و تشریح: گاهی از خال سیاهت که چون عنبر خوشبوست و آن زلف شبگونت که چون عود رایحه خوش و دل آویز دارد. همانطوری که آنانرا در آتش می‌نهند تا فضا عطر آگین گردد بنه و گاهی از لبان ودهان نمکینت نمك در دلهای کباب بریز که هم در آتش بسوزند و هم با نمك دهانتْ سوزش بیشتری احساس کنند.

۳ـ اگر بخواهی تا صورت پَری بینی
یکی نظر سوی قاروره حباب انداز

نکته و تشریح: چنانچه می‌خواهی و مایل هستی رخسار وسیمای پری و حوری فرشته سا را تماشا کنی نظر و نگاهی به جام و شیشه بزرگ درخشان و قرابه بلورین که حبابی پراز نور است بینداز.

۴ـ مرا به باده فکن یك ره و نکویی کن
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز

نکته و تشریح: ای می فروش و ای ساقی مرا به یکباره و از ره نیکی و احسان در باده و می و شراب بینداز چونکه پیشینیان ما گفته‌اند احسان و نیکی کن به آب انداز. بدان این عمل تو ونیکی تو بتو بازگشت خواهد نمود و خیر پیشت خواهد آمد.

۵ـ زبند گیسو در پای چنگ حلقه فکن
زنور می به سوی دیو غم شهاب انداز

از تار مویت که هرکدام دامی و بند و زنجیری برای گرفتاران است، به پای و گوش چنگ هم حلقه بیفکن همانطوری که حلقه و زنجیر در پای اسیران می‌بندند و سپس از انوار و پرتو خیره کننده می به سوی دیو و شیطان غم شهاب سوزان پرتاب کن.

۶ـ گرت بباید تا زلف خود کنی همه پیچ
ز وعده در شکن، زلف خویش تاب انداز

نکته و تشریح: اگر لازم است که زلف خود را پیچ و تاب دهی و آرایش به موهای خودت بدهی، از عهد و وعده ای که با هم داشتیم بگذر و شکستن زلف خود را فراموش کن و گیسوانت را بباف و تابدارش کن «نکته‌ای که حتماً لازمست عرض شود، شکستن گیسو و زلف و مو است که نیاز به بحثی طولانی دارد. متاسفانه این مورد گفته شده که هیچوقت به آن عنایتی نشده و دانشمندان ادب‌شناس بی‌تفاوت از کنار آن گذشته‌اند. لذا (عهد و تعهد و شکستن مو و زلف را نوعی آرایش دانسته‌اند) که انشاالله امید است روزی این مهم را در مقاله‌ای مفصل به ادب‌دوستان‌تقدیم نمایم»

۷ـ ور آرزوت کند تا بهشت را بینی
نظر به بارگه مالك الرقاب انداز

نکته و تشریح: و اگر آرزو و هوس داری که بهشت و فردوس را ببینی به جام می‌و خم شراب نظر کن که بارگاهی است بزرگ و صاحب و مالك تمامی بیدلان و می‌خواران وباده خوران است و میخانه که بهشت میگساران محسوب می‌شود.

حال می‌رسیم به شرح غزل حضرت خواجه. قبل از آوردن شرح، ذکر این نکته بی‌فایدت نخواهد بود که آقایان دکتر رکن‌الدین همایونفرخ، دکتر حسینعلی هروی و دانشمند محترم بهاالدین خرمشاهی این غزل را شرح کرده‌اند. ولی بنده شرح همایونفرخ را بیشتر پسندیده‌ام. لذا آن را از حافظ خراباتی می‌آورم بجز بیت تخلص آن که از آقای هروی است.

۱ـ بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

آماده باش «بیا» و کمك کن «بیا» و کشتی و زورق هستی‌ام را در دریائی (و بارود بزرگی) «شط» از شراب بیفکن تا در آن غوطه خورم و شناور شوم و با این کار صدای فریاد و هلهله از گلوی جوان و پیر برآور تا همگی روحشان زنده شود و آتش به جانشان در گیرد و به شور و نشاط بنشینند و از خمودگی برهند.

۲ـ مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی
که گفته‌اند نکوئی کن و در آب انداز

ای ساقی مرا درمیان یك کشتی بینداز که مملو از شراب «باده» باشد (و یامرا در یك کشتی بنشان که در دریائی از شراب حرکت می‌کند) برای آنکه ضرب‌المثلی است معروف و آن اینکه بدون چشم داشت به اجر و پاداش نکوئی کن و آنرا به آب بینداز و بدان که خداوند پاداش این نیکوکاری تو را در بیابان که به آن نیاز داری باز خواهد داد.

۳ـ ز کوی میکده برگشته‌ام ز راه خطا
مرا دگر ز کرم باره صواب انداز

از روی اشتباه «خِطا» و گناه «خطا» وُ سهو و نادرست از راهی که به میکده منتهی می‌شد «کوی» و میخانه در آن خیابان بود عنان بر تافتم. «برگشته‌ام» تو جوانمردی کن و بار دیگر مرا به راه راست «صواب» و درست «صواب» راهنما و هادی شو «انداز». حال تو ای ساقی که هدایت کننده و راهنمای عاشقان و رندان هستی، مرا بار دیگر از راه ضلال و گمراهی که رفته بودم بازم گردان و به راه راستی و حقیقت و درستی که همان راه میخانه و میکده است راهنما شو.

۴ـ[۸۲]بیا از آن می گلرنگ مشکبو جامی
شرار رشك و حسد در دل گلاب انداز

برایم از آن شرابی که به مانند گل سرخ است وهمچون مشک بوی عطر می‌دهد، یك جام بیاور تا از این باده عطر بیز که به من خواهی داد، حسد و غیرت گلاب را برانگیزانی که چون تو بوی خوش نمی‌دهد و نمی تواند دماغ را معطر کند و از این راه بر تو رشگ برد.

۵ـ اگر چه مست و خرابم تو نیز لطفی کن
نظر بر این دل سر گشته خراب انداز

ای ساقی اگر چه من از خود بیخودم وهوشیار نیستم و از اوضاع دل خونین دارم. «خرابم». تو هم به من عنایتی و توجهی «لطف» بکن و نظر و چشم محبت و مرحمت رابر این سرگشته و گم گشته وادی حیرت و کسی که بنای همه معتقدات و تفکراتش را ویران کرده‌اند «خراب» و اینك به صورت خرابه‌ای درآمده بیفکن و او را از نو سامان ده و بساز و عمارت کن.

۶ـ به نیمشب اگرت آفتاب می‌باید
زروی دختر گلچهر رز نقاب‌انداز

اگر تو می‌خواهی در نیمه‌های شب که تاریکی و ظلمت و سیاهی همه جا را فرا گرفته از پرتو رخشان آفتاب بهره‌ور شوی و از ظلمت و سیاهی برهی از روی چهره چون گل سرخ دختر باکره انگور «رز» که شراب است، پرده برگیر و او را از صراحی به قدح و جام بریز تا عریان به تماشای آن بنشینی و از تشعشع و درخشندگی این آفتاب قدح ظلمات و تیرگی‌های دلت «روحت» برطرف شود و از تاریکی و جهل و غفلت برهی.

۷ ـ مهل که روز وفاتم بخاك بسپارند
مرا به میکده بَر در خم شراب انداز

مگذار و اجازه مده که در روز مرگم «روز واقعه» مرا به خاك بسپارند و بگذارند بلکه بجای آنکه در گورستان به خاکم سپارند ودفنم کنند، جسدم را به میخانه ببر و بگو آن را درخم شراب افکنند و غرقه سازند (تا پس ازمرگم در دریای شراب آرام بگیرم)[۸۲]

۸ ـ ز جور چرخ چو حافظ بجان رسید دلت
به سوی دیو محن ناوك شهاب انداز

حافظ وقتی از جور و جفای روزگار، دلت به نهایت افسردگی رسید، تیری آتشین به سوی دیو غم و غصه بینداز ـ غم وغصه را با تیر آتشین بزن. خلاصه مقصود بیت اینکه وقتی غم و غصه روزگار مثل دیوی به تو هجوم آورد با تیر شهاب آنرا مقهور بگردان هم چنانکه دیورا با تیر شهاب می‌زنند که مراد از تیر شهاب احتمالا آه آتشین است.[۸۳] اما در خصوص «به سوی دیو محن ناوك شهاب انداز» که خواجه فرموده‌اند و سراج نیز گفته، برگرفته از کلام‌الله مجید است که در سوره صافات آیات ۸ الی ۱۱ و در سوره حجر آیات ۱۷ و ۱۸ خداوند می فرمایند. (سوره صافات)آیه ۸ و از هر شیطان نافرمان نگه داشتیم ۹ تا سخن ساکنان عالم بالا رانشنوند و از هر سوی رانده شوند ۱۰ تا دور گردند و برای آنهاست عذابی دایم ۱۱ مگر آن شیطان که ناگهان چیزی برباید و ناگهان شهابی ثاقب دنبالش کند.[۸۴] (سوره حجر) آیه ۱۷ و از هر شیطان رجیمی حفظشان کردیم ۱۸ مگر آنکه دزدانه گوش می‌داد و شهابی روشن تعقیبش کرد[۸۵] ابیات شرح شده غزل حافظ را دیدیم و خواندیم و درك کردیم اما بیت هشتم یعنی بیت تخلص، به طوریکه قبلا هم عرض شد، آنچه آقای ادیب برومند انتخاب کرده بودند ما آوردیم که حافظانه‌تر است باید توجه داشت که بیت

«گر از تو یك سرمو کشد دل حافظ
بگیر و در خم زلفش به پیچ تاب انداز»

هم از خود حافظ است. حدس می‌زنم که اول بیت مقطع را چنین سروده به دلیل عرایض مستند در خصوص اینکه خواجه بدون هیچگونه تردید و بدون شك از ترکیب بند سراج‌الدین لذت برده و آن را پسند کرده. لذا شاهکار خود

را با نظر تام و تمام به آن سروده است. در بیت ششم شعر سراج تمامی حروف و کلمات به کار گرفته توسط وی وسیله خواجه مورد استفاده قرار گرفته. از قبیل پیچ ـ زلف ـ تاب ـ گر (در مقابل گرت) خم (در مقابل شکن) تو (در مقابل خود و خویش) در سطور پیش از دکتر شفیعی کدکنی نقل کردیم که (پیداستِ که در این فاصله‌ها او جز به پرداختن به همین حجم نسبتاً اندك غزلها کاری هنری و شعری نداشته بی گمان این دیرپسندی و پرداخت غزلها که در طول)... (یا به تعبیر دیگر می‌توان در شعر او آثار این دگرگونی مبانی «جمال شناسی» را از دیدگاههای مختلف بررسی کرد) حافظ اول، بیت ششم سراج را پسندیده، آن را به کلی ویران و مجدداً بنایی رفیع و زیبا ساخته و چون ایامی چند گذشته (همانطور که دکتر شفیعی کدکنی) گفته است شعر را بازخوانی و مرور و تنقیح و جرح تعدیل نموده رای بر تعویض بیت تخلص داده. از آنجائی که خواجه حافظ قرآن است وشاعر دردها و آلام بشری و مرد سیاست و آزادگی. در این دگرگونی بیت پنجم ترکیب بند سراج را بیشتر مورد اقبال قرار داده و پسندیده و آنرا با روزگار مردم زمانه و خود نزدیکتر احساس کرده و یافته و بیتی را آورده که با استفاده از سوره مبارکه صافات و حجر در شیواترین و شورانگیزترین وجه ممکن عرضه داشته. لذا قاطعانه عرض می کنم هردو بیت از خود حافظ است. با نظری ادیبانه و ملهم از کتاب مقدس که از شگردهای مخصوص اوست (هر چند شماری از شعرا نیز سروده هایی دارند) (که برگرفته از همین آیات مبارکه است)... اما دستمایه اولیهٔ وی از سراج است و اینکه برخی از دانشمندان حافظ شناس این مصرع را بدل خوانده اند صحیح نیست. در این خصوص رجوع شود به حافظ دکتر خانلری.[۸۷] حال که تمامی موارد را عرض کردیم و لطافت های موزون و نهفته در غزل حافظ را که چون شبنم شفاف پراز نوری می ماند و چشمه نوش است با سروده تراش نخورده سراج الدین قمری آملی که لغاتی چون قاروره، جرم و کباب و مالك الرقاب در آن آورده شده و با شناختی که از بعضی لغات داریم مانند قاروره که غیر از معنی شیشه در معنای بول آدمی نیز بکار می رود و آوردنش لطفی ندارد سنجیدیم و با خواست آمرزش برای هر دو گوینده. مجدداً می گوئیم بنده را ادعایی نیست. از تمامی اساتید عذر خواسته و شرمنده‌ایم جهت حسن ختام بیتی می‌آوریم از حضرت حافظ که مصداق است برای او:

«کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند»

و بیتی که مصداق این بندهٔ نگارنده است:

«طریق عشق پرآشوب و فتنه است ای دل
بیفتد آنکه در این راه با شتاب رود»

یادداشتها

(۱) جهت دریافت معنی شهید در خصوص خواجه شیراز رجوع کنید به حافظ شناسی جلد یازدهم، نوشته دکتر محمدرضا شفیعي کدکني، صفحات ۱۹ الی ۱۱ و همچنین حافظ خراباتی نوشته دکتر رکن‌الدین همایونفرخ، پژوهش در مقدمه اصیل، صفحات یکصدوچهل و سه و یکصدوچهل و چهار.

(۲) مقدمهٔ جامع دیوان حافظ، محمد گلندام، به نقل از حافظ سیدابوالقاسم انجوی شیرازی صفحه ۱۲۳ الی ۱۲۷.

(۳) نام مردی بوده از عرب، از قبیله وائل که در بلاغت به وی مثل زنند. دیوان حافظ به تصحیح علامه قزوینی صفحه ق ذیل نام سحبان.

(۴) رجوع کنید به کتاب گلگشت، تالیف دکتر محمدامین ریاحی، انتشارات علمی، صفحات ۱۹۰ الی ۱۹۳.

(۵) تمامی این نوشته از دیوان غزلیات حافظ به تصحیح استاد عبدالعلی ادیب برومند است. غزل ۲۷ صفحه ۸۸.

(۶) نهج الخاص به تصحیح دکتر نصرالله پورجوادی مجله تحقیقات اسلامی شماره ۱ و ۲ ـ سال سوم ـ ۱۳۶۷ ـ صفحات ۹۴ الی ۱۰۸.

(۷) همانجا

(۸) همانجا با کمی تصرف.

(۹) و (۱۰) همانجا

(۱۱) قصاید سعدی صفحه ۷۱ شرکت انتشارات اقبال.

(۱۲) کتاب موسیقی شعر، فصل «این کیمیای هستی» ـ صفحه ۴۲۵ ـ تالیف دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ـ انتشارات آگاه.

(۱۳) رك گلگشت ـ دکتر محمدامین ریاحی ـ انتشارات علمی ـ صفحه ۲۹ ـ چهره ممتاز حافظ.

(۱۴) غزلیات حافظ ـ تصحیح استاد ادیب برومند ـ غزل ۳۱۵ ـ صفحه ۶۶۴ ـ انتشارات پاژنگ.

(۱۵) موسیقی شعر ـ تالیف دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ـ صفحات ۴۳۴ و ۴۳۵.

(۱۶) محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی ـ نوشتهٔ علامه سعید نفیسی ـ صفحهٔ ۵۰۶ ـ ابیات ۳۷۴ و ۳۷۵.

(۱۷) دیوان غزلیات حافظ. ادیب برومند.

(۱۸) حافظ خراباتی ـ نوشتهٔ دکتر رکن‌الدین همایونفرخ ـ جلد سوم ـ صفحات ۲۳۴۲ الی ۲۳۴۵.

(۱۹) مأخذ قبلی ـ غزل شماره ۱۳۶ ـ ص ۳۰۶.

(۲۰) موسیقی شعر ـ ص ۴۳۷.

(۲۱) همان ماخذ ـ غ شماره ۲۴۳ و ۱۲۰.

(۲۲) قصاید خواجه حافظ شیرازی به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری ـ ص ۱۰۶۶

(۲۳) یعنی غزلی به شفافی و زیبایی و درخشندگی الماس (الماس غزل) تعبیر نگارنده است.

(۲۴) قابوسنامه ـ تصحیح سعید نفیسی ـ تعلیقات ص ۲۱۵.

(۲۵) گنج بازیافته ـ نوشتهٔ دکتر سیدمحمد دبیر سیاقی ـ انتشارات اشرفی ـ ص ۴۰ ـ ۳۹ ـ ۵۳ ـ ۵۲ ـ ابیات ۱۵۹ ـ ۱۶۷.

(۲۶) به نقل از امثال و حکم دهخدا ـ جلد یکم ـ ص ۴۵۵ تا ۴۵۷.

(۲۷) امثال و حکم، مأخذ پیشین.

(۲۸) ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی ـ چاپ چاپخانه بانك ملی ـ سال ۱۳۵۰ ـ ص ۲۳۱ ـ ۲۷۵ ـ ۳۸۱ ـ ۳۸۲ ـ ضمنا در بعضی از شواهد «آیدت باز» آورده شده است.

(۲۹) در بعضی شواهد «شاد» آمده است.

(۳۰) دیوان حکیم فرخی سیستانی ـ چاپخانه وزارت اطلاعات و جهانگردی ـ سال ۱۳۵۰ ـ ص ۲۷۱.

(۳۱) تحلیل اشعار ناصرخسرو ـ تالیف دکتر مهدی محقق ـ ص ۸ ـ چاپ دانشگاه تهران.

(۳۲) روشنایی نامه ناصرخسرو ـ انتشارات و کتابفروشی محمودی.

(۳۳) و (۳۴) سعادت نامه ناصرخسرو ـ انتشارات و کتابفروشی محمودی.

(۳۵) حدیقه الحقیقه ـ تصحیح مرحوم دکتر مدرس رضوی ـ چاپ دانشگاه تهران ـ ص ۹۹.

(۳۶) و (۳۷) ـ همانجا صفحات ۹۹ و ۱۴۵.

(۳۸) دیوان کامل نظامی گنجوی با مقدمه معین فر ـ انتشارات زرین ـ ص ۴۴۸ و ۶۵۵.

(۳۹) به نقل از لغت نامه دهخدا ـ ص ۱۰۱۵ و ۱۰۲۸ ـ جلد ۴۸.

(۴۰) خسرونامه عطار ـ به تصحیح احمد سهیلی خوانساری ـ صفحات ۴۱ و ۴۳ ـ ۱۴۹ ـ ۲۳۷.

(۴۱) اسرارنامه عطار ـ تصحیح دکتر سیدصادق گوهرین ـ ص ۱۲۷.

(۴۲) در اصل همان میگفن است؟! شاید میفکن ذیل بیفکن از.

(۴۳) الهی نامه عطار ـ تصحیح هلموت ریتر ـ ص ۱۵۱ ـ ۲۰۸ ـ ۳۱۶.

(۴۴) دیوان اوحدالدین کرمانی ـ به تصحیح دکتر ابومحبوب ـ ص ۲۶۱.

(۴۵) دیوان کمال‌الدین اسمعیل ـ تصحیح دکتر بحرالعلومی ـ ص ۷۶.

(۴۶) کلیات سعدی، انتشارات جاویدان، ص ۲۴۹ و ۲۵۰ ـ در عدل و تدبیر ورای صاحبیه ص ۸۵۲.

(۴۷) همان ماخذ، ص ۸۷۲ و ۸۷۳ مثنویات.

(۴۸) همان ص ۹۱۴ مفردات.

(۴۹) به نقل از لغت نامه ـ ص ۱۰۳۵ ـ جلد ۴۸.

(۵۰) دیوان ابن یمین ـ باهتمام حسینعلی باستانی راد ـ قطعات ص ۴۶۷ و ۴۹۴.

(۵۱) دیوان عمادالدین فقیه کرمانی ـ تصحیح دکتر رکن‌الدین همایونفرخ ـ انتشارات ابن سینا ـ ص ۳۳۲ و ۳۶۷.

(۵۲) دیوان سلمان ساوجی ـ باهتمام منصور مشفق ـ ص ۵۳۵ ـ قصاید.

(۵۳) دیوان کمال خجندی ـ باهتمام شیدفر ـ ص ۸۶ ـ ۵۸۷ ـ ۵۸۸ ـ ۵۹۰ ـ ۵۹۴.

(۵۴) گل و نوروز ـ باهتمام کمال عینی ـ ص ۷۲.

(۵۵) دیوان رکن‌الدین دعویدار قمی ـ به تصحیح علی محدث ـ ص ۱۸۹.

(۵۶) امثال و حکم ص ۴۵۶ و ۴۰۸.

(۵۷) گلشن راز ـ باهتمام دکتر صمد موحد ـ ص ۸۴ ـ ۹۰ ـ ۹۱ ـ ۹۷.

(۵۸) گزیده قابوسنامه ـ به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی ـ مقدمه کتاب.

(۵۹) گزیده قابوسنامه ـ به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی ـ ص ۳۲ و ۳۳ ـ نوشته داخل قلاب از همان کتاب است.

(۶۰) سعید نفیسی ـ قابوسنامه (زورقی بیاوردند و فتح را ببردند).

(۶۱) گزیده قابوسنامه ـ به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی ـ ص ۳۳ و ۳۴ و ۳۵.

(۶۲) از نگارنده است.

(۶۳) همانجا

(۶۴) فرهنگ معین ـ اعلام جلد ۲ ـ ص ۱۴۱۲ ـ ذیل قابوس

(۶۵) همانجا

(۶۶) قابوس نامه به تصحیح علامه سعید نفیسی ـ ص یب ویج.

(۶۷) قابوس نامه دکتر یوسفی مقدمه مصحح ص ۱۷.

(۶۸) همان کتاب ص ۳۵.

(۶۹) شرح سودی بر حافظ ـ جلد سوم ـ غزل ۲۹۹ ـ ص ۵۶۱ ـ ترجمه دکتر عصمت ستارزاده.

(۷۰) همانجا

(۷۱) دیوان حافظ به کوشش دکتر خطیب رهبر ـ ص ۳۵۶ ـ انتشارات صفی علیشاه.

(۷۲) در جستجوی حافظ ـ رحیم ذوالنور ـ جلد اول ـ ص ۵۹۰.

(۷۳) صراحی می ناب ـ فرشتهٔ سپهر ـ ص ۱۴۲.

(۷۴) دیوان حافظ به تصحیح انجوی شیرازی ـ ص ۱۳۵ ـ ذیل که گفته‌اند...

(۷۵) شرح غزلهای حافظ ـ دکتر حسینعلی هروی ـ جلد دوم ـ صفحه ۱۰۸۵ ـ ۱۰۸۶.

(۷۶) حافظ نامه ـ بهاالدین خرمشاهی ـ بخش ۲ ـ ص ۸۳۶.

(۷۷) حافظ خراباتی ـ رکن الدین همایونفرخ ـ جلد ۳ ـ ص ۱۹۵۰.

(۷۸) همانجا

(۷۹) دیوان سراج الدین قمری آملی ـ به تصحیح دکتر یدالله شکری ـ صفحه ۴۶۷.

(۸۰) دیوان کمال الدین اسماعیل ـ به تصحیح دکتر حسین بحرالعلومی ـ ص ۷۴ و ۷۶.

(۸۱) شرح غزلهای حافظ ـ دکتر هروی ـ جلد ۲ ص ۱۰۸۹.

(۸۲) برومند بیارزان و این درستتر است.

(۸۳) حافظ خراباتی ـ دکتر رکن الدین همایونفرخ ـ جلد ۳ ـ ص ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۲.

(۸۴) شرح غزلهای حافظ ـ دکتر هروی ـ جلد ۲ ص ۱۰۸۷ ـ ۱۰۸۸.

(۸۵) و (۸۶) کلام الله مجید ـ ترجمه عبدالحمید آیتی ـ ص ۲۶۴ و ۴۴۷ ـ انتشارات سروش ـ سال ۱۳۶۷.

(۸۷) دیوان حافظ: دکتر خانلری ـ ص ۵۳۱.

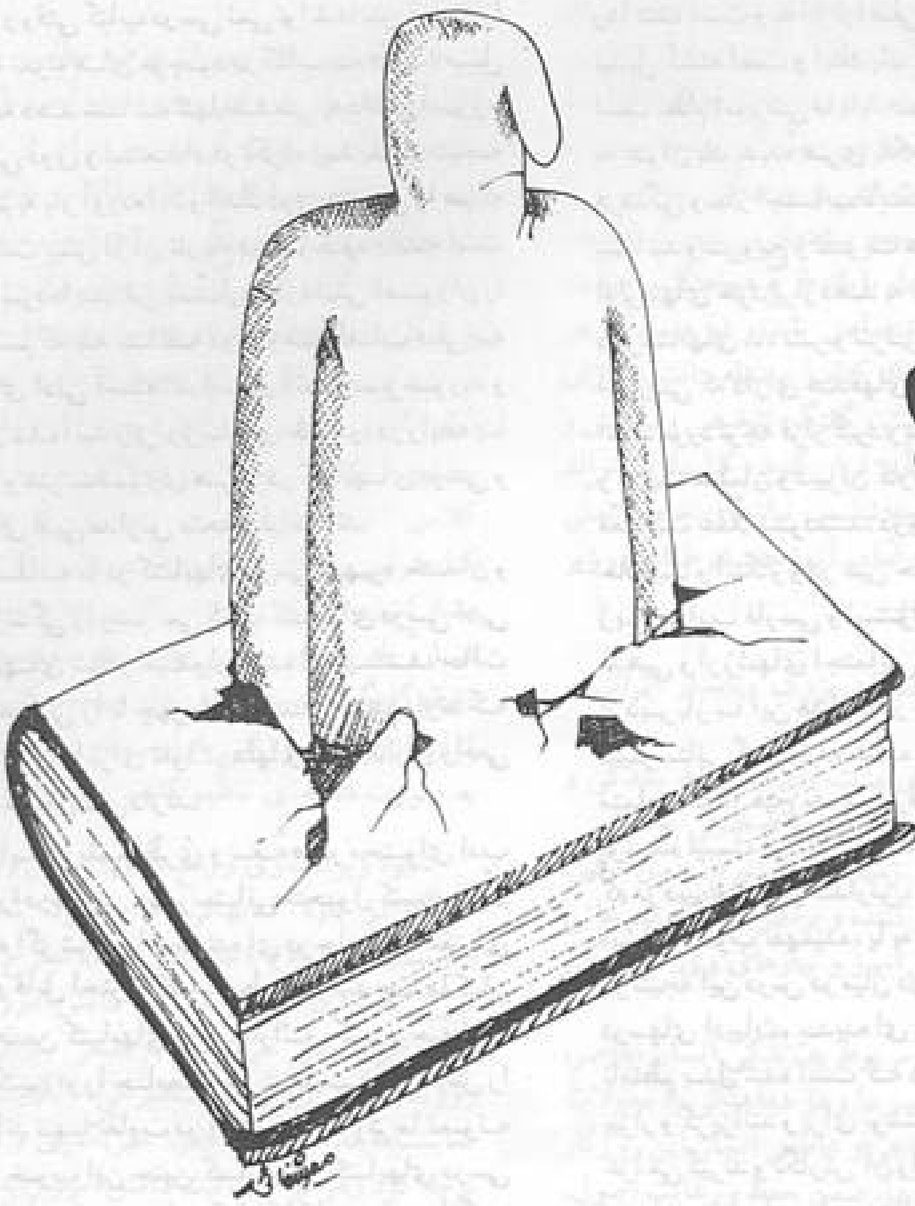


● دربارهٔ ادبیات معاصر و مشکلات

درس انشاء در دبیرستانها

برهمهٔ ما واضح و مبرهن است که...!

■ دکتر منصور رستگار فسایی



ادبیّات معاصر، یك جریان اصیل تاریخی است که بازتاب تمام نیازهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی روزگار ما است و شاعر و نویسنده زمان ما نیز که دیگر در برج عاج یا جزیرهٔ متروك، زندگی نمی کند، هنرمندی است حسّاس که واقعیات عینی و ذهنی زمان خویش را می شناسد و کلّیت تفکرات، الهامات و انگیزه‌های نوشتن و سرودن را از جامعه و زندگی می گیرد و در نتیجه، ادب معاصر چه در شعر و چه نثر، چه رمان و نمایشنامه و مقالات ادبی و سیاسی و اجتماعی به جلوه گاه زندگی و مسائل نیك و بد ان بدل می گردد و خوانندگان و مخاطبان خود را با چهره های مختلف زندگی آشنا می سازد، اعتبار روزافزون ادبیات معاصر در آن است که با آرزومندیها و آرمانهای نسلی همگام است که عطش خواندن و فهمیدن و اندیشیدن و انتخاب کردن از مشخصات اساسی اوست و به همین جهات آسان پذیر و سهل انگار هم نیست و اندیشه های ناشی از مقایسهٔ جهان بینی های مختلف رایج در زمان و شناخت حقوق و آزادیهای فردی و اجتماعی، سبب شده است تا سطح توقع او از هنرمند و اثر وی روز به روز بالاتر رود و در نتیجه کار آفرینندگان اثرهای ادبی را روز به روز مشکل تر سازد، بنابراین ادب معاصر نمی تواند پدیده ای فریب کارانه، شعارگونه و بی اصالت باشد و اگر عمقی خردمندانه و بینشی کنجکاوانه و دوراندیشانه نداشته باشد قهراً، از زمان و نیاز مردم آن عقب می ماند و هم سوئی و همگامی خود را با جامعه از دست می دهد و عملاً به همان بن بستی منتهی می شود که ادب طبقاتی و اشرافی روزگاران گذشته بدان رسیده بود و مخاطبان واقعی و شنوندگان اصلی خویش را یا نمی شناخت و یا از دست داده بود.

یکی از مشخصات اصلی ادبیات معاصر، کثرت مخاطبان آن است، امروزه تعداد خوانندگان آثار ادبی، روزنامه ها، مجلات و کتب از هر دوران تاریخی دیگری بیشتر است، میلیونها دانش آموز، دانشجو و اهل مطالعه داریم که روزانه ساعاتی از وقت خود را به خواندن و اندیشیدن می پردازند و سپس توقعی روشن و اندیشمندانه و قضاوتی دقیق و صریح را مطرح می سازند که چه حاکی از رضایت باشد و چه نارضایی، می تواند دامنه دار و پرتأثیر باشد. به همین جهت این کثرت مخاطبان که از برکت افزایش سطح سواد و شعور فرهنگی و به یاری کتب درسی و غیردرسی و مقالات و مجلات و روزنامه ها حاصل آمده است و همه مدیون توسعه فن چاپ و پیشرفتهای روزافزون تکنیکی آن است، هنرمند را پیش از هر زمان دیگری در برابر مردم خویش موظف مقیّد و مورد سؤال قرار داده است و طبعاً شاعر و نویسنده ناچار است به جامعه حساب پس بدهد و جهات فکری و فرهنگی اندیشهٔ خود را برای همگان روشن سازد بدین ترتیب اگر رسالت عمدهٔ کتب درسی را در چهارچوب نظام آموزش دبیرستانی و دانشگاهی، ارائهٔ مطالبی در جهت تبیین و تفهیم زندگی و مسائل، آن به جوانان بدانیم بی شك درس ادبیات معاصر برای تمام مقاطع تحصیلی بویژه در سالهای آخر تحصیلات دبیرستانی ضرورتی تمام دارد، حقیقت این است که سالهاست کتب ادبی درسی ما، از طراوت و تازگیهای ادب معاصر چندان مایه ور نیست و تا حدّ زیادی بوی کهنگی گرفته است و به همین جهت تضادی خاص در میان نوع زندگی و محتوای کتب درسی ما مشهود است.من یك کتاب درسی خوب را آن کتابی می دانم که اگر بر روی میز کتابفروشی ها قرار گیرد به تمام جهاتی که یك کتاب خوب خریده و خوانده می شود مورد توجه قرار گیرد و خریده و خوانده شود، شما به عنوان یك فرهنگی، یك کتابخوان کدامیك از کتابهای فارسی، دستور و متون ادبی دبیرستانهای ما را واجد چنین امتیازی می دانید؟ اغلب دانش آموزان در زمینه ادبیات حاضرند همه کتابی را بخوانند جز کتابهای درسی خود را، چه این کتابها انباني از مطالب نامربوطند که هریك از گوشه ای فراز آمده اند تا مجموعه ای به نام کتاب درسی را فراهم آورند و گوئی وجه جامع همه آنها در آن است که امروزی نباشند، به زندگی و مسائل واقعی آن کاری نداشته باشند از نوشته ها و ترجمه های خوب نویسندگان بزرگ ایرانی و خارجی و به هیجانات و التهابات سنین جوانی و نیازهای دختران و پسران دانش آموز، مطلقاً کاری نداشته باشند برعکس گوئی مطالب هرچه کهن تر و از زندگی دورتر و جداتر و غیرقابل فهم و درك تر باشند زودتر جواز حضور در کتب درسی را پیدا می کنند.

سالهاست کتب درسی ادبی ما دچار رکود و جمود محتوائی شده اند به نظر می رسد که این نکته به صورت هدف یا سنتی درآمده است که فقط نوعی از ادب تعلیمی و احتمالاً اجتماعی آنهم با جهت گیری های خاص،مجموعهٔ نیاز دانش آموزان ما را به ادب تأمین می کند به همین دلیل اغلب میان دروس ادبیات با دینی و اجتماعی و حتی تاریخ فرقی نیست و ادب عرفانی مخصوصاً بیشترین سهم را در کتابهای درسی به خود اختصاص می دهد، آیا ما هرگز از دانش آموزان، دبیران و معلمانی که به نحوی با تدریس کتب ادبی سروکار دارند پرسیده ایم که متون درسی ادبی تا چه حد شوق و ذوق برانگیز و برای دانش آموز خواندنی هستند؟ و آیا از این نظرات هرگز در تنظیم کتابهای درسی بطور جدی بهره گرفته ایم؟ وقتی کتابی انگیزه خواندن را در شما ایجاد نمی کند و فقط آن را به خاطر امتحان و نمره، می خوانید، میل به خلاّقیت و پی گیری در شما ایجاد

نمی شود و وقتی کتاب درسی نمی تواند دانش آموز را از مطالعه نمونه های موجود در کتاب به طرف اصل کتب توجه دهد شما نه تنها خدمتی به دانش آموز و شکوفائی ذوق و استعداد او نکرده اید بلکه نتیجه عکس هم به بار آورده اید و اندك ذوق و شوقی را هم که ممکن است پیش از آن تاریخ در او وجود داشته است از میان برده اید. من بسیاری از دانش آموزان را می شناسم که به سائقه ذوق و مطالعات قبلی به رشته های ادبی آمده اند اما در آنجا سرخورده و پشیمان شده اند زیرا رؤیاهای خود را در رابطهٔ با ادبیات و هنر سخنوری هرگز در کتابهای درسی و برنامه های ادبی مدارس متحقق نیافته اند.

متأسفانه ما در کتابهای درسی چهره خندان و جوان زندگی را رسم نمی کنیم. کتابهای درسی ادبی ما، کتابهای شاد و امیدوار کننده ای نیستند. حالت انسان اخمونی را با چهره ای گرفته و درهم دارند که هیچ کوششی را برای نفوذ در دلها و تأثیرگذاری واقعی در مردم، مبذول نمی دارند.

ما باید با بلندنظری و سعهٔ صدر محتوای ادب معاصر را در دروس دبیرستانی متحول کنیم و مسلّم بدانیم که اگر شاعر یا نویسنده ای در جامعه به معنای صحیح و قابل احترام کلمه، «مطرح» باشد چه ما کار او را در ضمن کتابهای درسی ارائه بکنیم و چه او را حذف کنیم، او را جامعه می شناسد و کارش را می خواند تنها تفاوت در آن است که اگر ما نمونه کارهای خوب این چنین کسان را در کتابهای درسی نیاوریم از اعتبار خود این کتابها کاسته ایم و انگیزه مطالعهٔ کتب درسی را از میان برده ایم. مسلّم است که همه آثار شاعران و نویسندگان معاصر از شعر و رمان و نقد کتاب و نقد فیلم و نمایشنامه گرفته تا طنز و کاریکلماتور و دیگر مفاهیم و معانی و انواع ادبی از یك درجه از اعتبار و سودبخشی برای همگان بهره مند نیستند و طبعاً نمی توانند یکسان در همه کتابهای درسی مورد توجه قرار گیرند امّا برگزینندگان و تدوین کنندگان کتابهای ادبی درسی باید تمام هنر و کمال خود را در نوع انتخاب و گزینش نمونه ها به کار گیرند و در نتیجه با ارائه دقیق ترین نمونه های ادبی معاصر، گرایشهای لازم را به مطالعه شاهکارها و نمونه های ممتاز ادب معاصر، در خوانندگان ایجاد کنند. انتخاب نمونه های خوب از ادب معاصر منوط به علاقمندی به این ادب و داشتن درکی واقعی و انسی حقیقی و صمیمانه با آن است. کسی که خود به ادب و شعر نو به دیده عناد می نگرد و آنرا فاقد هرگونه نواندیشی و نوآوری می داند چگونه می تواند برداشتی معقول و صحیح و بیطرفانه را از این ادب به دانش آموزان نوجوان عرضه بدارد؟

تحول بنیادین دیگری که در این سالها رخ داده، این است که ادب معاصر به دلیل سیاسی ـ اجتماعی بودن و برخورداری از خصلتهای زنده جهان معاصر، حضوری عینی تر و قابل لمس تر در جامعه دارد و مخصوصاً سهم نثر در آن بسیار بیشتر از شعر است زیرا نثر در بطن ادبیات معاصر توانسته است پایگاه ویژه و ممتازی را به دست آورد که سبب شده است نثر از شعر پیشی گیرد و برعکس ادب کلاسیك که در آن همه جا تفوق با «شعر» بود، در دوران ما، نثر به سلاح برنده و قاطع ادبی روزگار بدل گردیده است که دامنه کاربردها و نفوذ آن به نحوی گسترده و همه جانبه، بیشتر از شعر است. نثر از عقب نشینی هزار ساله خود در برابر شعر رها شده است و به ابزار اصلی بیان مافی ضمیر انسان تبدیل گشته است و اینك یك کالای همه پسند فرهنگی است نظام آموزشی ما باید ضرورت توجه به «نثر» را نه به عنوان یك پدیدهٔ هنری بلکه به عنوان یك ضرورت فرهنگی و نیاز اجتناب ناپذیر اجتماعی، به رسمیت بشناسد و ترویج و تقویت همه جانبهٔ آن را در صدر اولویتهای خود قرار دهد به نحوی که در دبستانها و دبیرستانهای ما، نثر و نثرنویسی به صورت فعّالیتی آموزشی که دارای هدفهای وسیع و بسیار ارزشمند است مورد توجه قرار گیرد و با برنامه ریزی های صحیح و تربیت معلمان و دبیران کارآزموده و با مطالعه، این فعّالیت عملاً سودمند، ذوق انگیز، نشاط آور و با خلاقیت و ابتکار و در عین حال وسیله ای برای تحکیم زبان و ادب فارسی و استواری مبانی اتحاد قومی و مذهبی و ارزشهای اجتماعی باشد. ظاهراً درس انشاء از دیر باز با این هدفها در برنامه های آموزشی دبیرستانی گنجانیده شده است اما تجربهٔ سالیان متمادی که از هیچ مدرسه رفته و درس انشاء دیده ای پوشیده نیست آن است که صادقانه باید اعتراف کرد که در دبیرستانها و مدارس، ما متأسفانه هدف درس انشاء را خوب نفهمیده، یا به نیکی تعریف نکرده ایم و در نتیجه این درس در میان دروس مدرسه و مخصوصاً درسهای ادبیات، پدیده ای ملال انگیز، بی ضابطه و نامنظم بدل شده است که دانش آموزان اغلب از آن بیزار و گریزانند و برای نوشتن مقاله ای در این درس، عزا می گیرند و نگارش آن را به خواهران و برادران، پدران و مادران یا دوستان خود وا می گذارند. در گذشته های دور هم که خود ما درس می خواندیم وضع چنین بود. من خود گاهی برای چهار پنج تن از همکلاسیهایم هر هفته انشاء می نوشتم و مضحك این بود که گاهی نمره بعضی از آنها از انشاء خودم بهتر می شد و در بعضی از اوقات شاگردان دیگر انشاء خود مرا برمی داشتند و می خواندند و تصادفاً اگر نوبت به خود متهم می رسید ناچار بودم از حفظ چیزی بخوانم و اگر دبیر می فهمید تازه نمره صفر هم به ما می داد که چرا انشاء ننوشته اید؟

اساس کار انشاء آن است که دبیر موضوعی را تعیین می کند یا خود دانش آموز باید موضوعی باب طبع دبیر بنویسد و در کلاس بخواند و دانش آموزان و دبیر دربارهٔ نوشته او اظهارنظر کنند و دانش آموز در نهایت نمره ای دریافت دارد که معلوم نیست که به طرز نوشتن او یا درست نویسی و قدرت بیان مطلب داده شده است یا به شیوه خواندن و محتوای عقیدتی و سیاسی آن. اما نکته تأسف آفرین تر آن است که چه نمره خوب باشد و چه بد، چه دانش آموز خود مقاله را نوشته باشد یا دیگری، فکر از خود او باشد یا از کتاب یا مقاله دیگران. نتیجه نه برای دانش آموز و نه برای دبیر و نه برای شنوندگان مطبوع و مقبول نیست و جز خستگی و احساس بیهودگی چیز دیگری عاید کسی نمی شود و در نتیجه بسیاری از معلمان از به عهده گرفتن درس انشاء می گریزند. شاگردان از آن در رنجند و اولیاء که این روزها حاضرند برای هر درسی معلم بگیرند و با تحمل خرجهای سنگینی فرزندان خود را به حدّ قابل قبولی از سواد درسی برسانند در این درس هیچ چاره و مفرّی نمی یابند. زیرا در این درس هیچ طرح ثابت و همه فهمی وجود ندارد، معلم نمی داند باید در این درس چه کاری را انجام دهد یا از دانش آموز چه بخواهد و چگونه نوشته او را تصحیح کند و نمره بدهد. به همین جهت اگر شما یك انشاء را برای تصحیح و نمره گذاری به چند تن دبیر بدهید، هریك نمره ای خواهد داد و دانش آموز نیز در این میان نمی داند که چگونه بنویسد و به چه سازی برقصد و در نتیجه در میان همگان این نظر رواج یافته است که درس انشاء بی ضابطه است. آیا هیچ از خود پرسیده ایم که اگر این درس ضابطه ای ندارد چرا نمره دارد و اگر نمره به نشانهٔ نمودار قضاوتی صحیح برای آن مطرح است، چرا ضابطه ندارد؟ از بی ضابطگی های این درس یکی هم آن است که گاهی کسانی عهده دار آن می شوند که خود از نوشتن یك سطر مطلب درست و ذوق انگیز و دلنشین ناتوانند و حتی گاهی تحصیلات ادبی ندارند، کتاب نمی خوانند و فقط گناهشان (و یا امتیازشان!) این است که ساعاتی از وقتشان خالی بوده است و تصادفاً به ساعت انشاء می خورد و جالب است که همین افراد به دانش آموزان نمره هائی می دهند که حتی در قبولی یا مردودی ایشان می تواند نقشی عمده داشته باشد. من خود گاهی چنین مدرّسانی را دیده ام که نمره انشاء خودشان مسلماً از شاگردانشان کمتر است.

بدین ترتیب شاید معقولانه ترین کار این باشد که یا این درس را به صورت کنونی از برنامه های درسی مدارس حذف کنیم و جان شاگرد و معلم را از شر آن آسوده سازیم و یا با حوصله و صرف وقت و استمداد از آگاهان دلسوز راه حلی منطقی و عملی و کارساز برای برنامه ریزی و تدریس و تصحیح این درس بیندیشیم.

عقیده من آن است که چاره در حذف درس نیست بلکه در ایجاد روشی خوب و مطلوب و مبتنی بر واقعیات ونیازهای جهان معاصر برای این درس است شاید خوب باشد که ببینیم دیگران در کلاسهای درسی خود با این درس چه می کنند. شایان ذکر است که بدانیم که در بعضی از کشورهای خارجی حتی گاهی به جای یك ساعت دو ساعت به این درس اختصاص دارد و عملاً یکی از بهترین و پر جاذبه ترین و مفیدترین دروس مدرسه نیز محسوب می شود. در آن کشورها در ساعت انشاء چند کار آموزشی به موازات هم انجام می گیرد. نخست اینکه در این درس به تهیه گزارشی می پردازند که جریان یك تحقیق را دنبال می کند. دانش آموز به دنبال مطلبی می رود، برای تهیه آن مطلب مطالعاتی انجام می دهد. مصاحبه هائی صورت می دهد و از تجربه های دیگران سود می برد و با یاری معلمان خود. این تحقیق را با روشهای دقیق علمی و ذکر منابع و مآخذ و درچهارچوب یك طرح دقیق و منظم که از مقدمات به نتایج منتهی شده است ارائه می کند. معلم نیز نوشته را در فرصتی کافی و با دقت می خواند و نقائص آن را یادداشت می کند و با شاگرد درباره شیوه های بهتر انجام دادن و به هدف رسانیدن تحقیق مباحثه و گفتگو می کند و می کوشد تا حس استدلال و استنباط و منش علمی را در شاگرد تقویت کند و موارد ضعف و قوت کار وی را به او بشناساند در نهایت امر، این نوع نوشتن، دانش آموز را مفید می افتد و بدان به عنوان کاری مثبت و فعالیتی سودمند می نگرد که برای او هم دست آوردهای علمی داشته است و هم نتایج عملی و با این روش دانش آموز ماهانه یا در یك سیمستر تحصیلی تحقیقاتی را انجام می دهد که هم برای زندگی اجتماعی و هم برای تحصیلات دوره عالی وی مؤثر و سودمند می افتد.

فعالیت دیگری که در این درس انجام می شود این است که متنی را به دانش آموز می‌دهند و از وی می خواهند تا آنرا تلخیص کند یا چند وچون آن کتاب را به نقد بکشد و دلائل جاذبهٔ لفظی و معنوی، موفقیت یا عدم موفقیت آن اثر را بازگو کند. برای این کار قبلاً دبیر همه نقدها و نوشته‌هائی را که درباره آن کتاب خاص نوشته شده است به او معرفی می کند و مدرسه آنها را در اختیار دانش‌آموز قرار می‌دهد. دبیر از دانش آموز می خواهد که پس از آن که کتاب را خواند و بررسیها و نقدهای مربوط به آن را مطالعه کرد قضاوت کلی خویش را درباره آن کتاب بنویسد و در کلاس مطرح کند و پس از طرح نظرات خویش به سئوالات همکلاسان و دبیران خود درباره آن کتاب، پاسخ بگوید. کلاسهایی که چنین نقد و بررسیهای زنده‌ای در آن‌ها انجام می شود، بسیار پرطرفدار، پر تحرك و پر هیجان هستند و حتی گاهی دبیر ناچار می شود تا ساعاتی بیش از معمول و حتی چهار پنج برابر وقت متعارف را بدان اختصاص دهد و گاهی چند دانش‌آموز هفته‌ها به بحثی جدی و وسیع در این مورد می‌پردازند که هم برای خود آنان مفید است و هم در جلب علاقه و توجه دیگر دانش‌آموزان به آثار ادبی و مطالعه آنها، موثر می افتد و هم دانش آموز به نقد ادبی و بررسی مقالات و کتب به عنوان يك مهارت مهم ادبی و فرهنگی، بذل توجه می کند و چه بسا که درآینده کار اصلی خود را همین امور انتخاب می کند.کار دیگری که در این درس صورت می‌پذیرد آن است که دبیر متنی را در کلاس می‌خواند یا در میان دانش‌آموزان توزیع می کند که دانش آموزان موظفند نخست آن را بخوانند و سپس به سئوالاتی که درباره آن مطرح شده است پاسخ گویند، کیفیت سئوالات به نحوی است که دقت، کنجکاوی و استنباط دانش‌آموزان را به ظهور می‌رساند و آنان را به اظهار نظر و بحث و دریافت کم و کیف آثار ادبی رهنمون می گردد و باعث می آید که ضعف و قوت و انگیزه‌ها و هنرهای لفظی و معنوی و چگونگی تاثیرگذاری آثار ادبی به محك بررسی و نقد کشیده شود و دانش آموز عملاً محاسن و معایب اثر را بشناسد و با الگوهای سالم ادبی و زبانی آشنا گردد و حدود توقع از يك اثر ادبی را درك كند و در نتیجه درخلاقیت و آفرینشهای ادبی از این توانائی‌ها سود برد. همیشه در پایان چنین کلاسهائی است که دانش‌آموز حس می کند چیزی به دست آورده است و مطلبی تازه کشف کرده است و به همین دلیل پیوسته به دنبال چنین کلاسها و مباحث مورد گفتگو درانهاست.

حال انصاف دهیم که ما در کلاس انشاء به دانش‌آموز چه می‌دهیم که از وی می خواهیم چیزی را بنویسد و یا نمره‌ای بگیرد، آیا بلاتکلیفی ها و بی برنامگی‌های گذشته کافی نیست؟ آیا وقت آن نرسیده است که تجدیدنظری نوآورانه و دلسوزانه در رویه‌های متداول و معمول این درس مبذول گردد؟

شاید درست هم اینك مناسبترین فرصتها را داشته باشیم، بیائید تکلیف تعریف این درس را روشن کنیم و معین سازیم که هدف از این درس چیست؟ آیا هدف پرورش خلاقیت در نویسندگی است؟ آیا ایجاد مهارت در نگارش نیازهای ساده و طبیعی و روزمره‌ای است که هرکس درزندگی اجتماعی خود بدان محتاج است. آیا ما درس انشاء را برای کار مطبوعاتی و پژوهشی در برنامه قرار داده ایم یا به عنوان يك تفنن هنری و ذوقی؟ هر هدفی مسلماً شیوه حصول و وصول خاص می طلبد و یا توجه به اینکه ما معلمان کار آزموده و مجرّب در این زمینه نداریم و یا کم داریم، مدارس ما کتابخانه ندارند و عادت به مطالعهٔ کتاب و مجله و روزنامه در مردم ما هنوز همه گیر نشده است و با توجه به واقعیات اجتماعی و فرهنگی جامعه و با عنایت به امکانات موجود پیشنهاد می شود که تا چند سال ساعات درس انشاء با يك طرح هماهنگ و همانند فقط به کتابخوانی اختصاص یابد و در هرماه از هر سال تحصیلی لااقل يك کتاب بوسیله دانش‌آموزان خوانده شود و مورد بحث و گفتگو، تلخیص و پرسش و پاسخ محتوائی و لفظی قرار گیرد. کتابها می‌تواند برای سنین مختلف و به تناسب نیازهای خاص سنی انتخاب و پیشنهاد شود امّا در آنها چند شرط اصلی زیر حتماً وجود داشته باشد:

۱ـ کتاب ازنویسندگان بزرگ ونامدار ایرانی و خارجی باشد.

۲ـ دارای جنبه‌های مثبت خلاقیت، آفرینندگی و به دور از بدآموزیهای اخلاقی و فرهنگی باشد.

۳ـ کتابها دارای زمینه‌های متنوع، ذوق‌انگیز، هیجان آفرین، امیدوارکننده و پرتحرك و درموضوعاتی باشد که با سن دانش‌آموز و نیازهای وی هماهنگی داشته باشد.

۴ـ محتوای کتاب مربوط به زندگی انسان معاصر، مشکلات و مسائل عصر ما و در هماهنگی با تحولات علمی، فرهنگی، اجتماعی و عاطفی انسان این روزگار باشد. ودرانتخاب کتابها، ضمن حفظ ورعایت اصول، سعهٔ صدر و آزاد اندیشی نسبی رعایت گردد.

۵ـ برای کتاب مجموعه‌ای از سؤالات خاص تهیه شده باشد که در آن وجوه محتوا، لفظ و جنبه‌های هنری و ادبی آن مورد پرسش قرار گرفته باشد و جوابهای هریك نیز به طرزی روشن برای معلمان، ذکر (و یا حتی چاپ) شده باشد.

پس از آن که دانش آموز کتاب را مطالعه کرد و در مورد سؤالات مربوط به آن اندیشید، می تواند حاصل دریافتهای خود را به دو صورت مطرح سازد:

۱ـ آن را به صورت مقاله‌ای به دبیر عرضه بدارد و در کلاس قرائت کند.

۲ـ آن را به صورت سخنرانی برای دوستانش بازگو کند.

و در هر دو حال پس از عرضهٔ مطلب، به سؤالات کلاس پاسخ گوید. وقتی ذهن دانش آموز با سؤالات و جوابهای ادبی آشنا گردید، می توان از دانش‌آموز خواست تا خودش داستان‌ها و مقالات خاصّی را که به کتابها و موضوعات دیگر مربوط است، تهیه وعرضه بدارد و یا گزارشهائی دربارهٔ فعالیتهای اجتماعی و فرهنگی مورد علاقه خود بنویسد. درهمه حال باید به نوشتن و سخنوری بهائی همطراز داد و به شکوفائی ذوق ادبی و هنری دانش‌آموزان اعتباری عمده بخشید. خواندن مقالات، مجلات و روزنامه‌ها در کلاس انشاء می‌تواند در بسیاری از موارد جای کتابخوانی رابگیرد مشروط بر این که همیشه با مشارکت و همکاری افراد کلاس توام باشد وهمه یا دربارهٔ يك مطلب خاص چند سطر بنویسند و یا چند دقیقه گفتگو کنند. حتی می توان مباحث کلاس را ضبط کرد و ازدانش آموزانی خواست که آنها را استخراج و به صورت مقاله‌ای تنظیم کنند.

شیوه ویراستاری و رفع غلطهای متن را می توان با گفتگو در باره کتابهائی که معمولاً تحت عنوان «درست بنویسیم» یا «غلط ننویسیم» مطرح می شوند و تمرین موارد درست نویسی، به دانش آموزان یاد داد.

دراین درس می‌توان به شعر خوانی، نوشتن روزنامه‌های دیواری، سخنرانی، نگارش و تهیه نمایشنامه‌ها. حکایات طنز، خبرنگاری و تهیهٔ رپرتاژ توجه کرد وهر نوع فعالیت دانش آموز رابه شرطی که حاصل کوشش و کششی خاص باشد جدی گرفت. مسلما اگر روحیه ابتکار و خلاقیت و پرهیز از تکلف و تصنع غیرواقع بینانه در میان معلمان وشاگردان این درس رواج یابد وهمه کتاب بخوانند و در باره کتابها به گفتگو بپردازند وحاصل گفتگوهای خود را بنگارند، به تدریج درس انشاء به جلوه گاه زندهٔ ادب معاصر و فرصتی برای خلاقیت و تربیت نسلی هنرمند و ادب دوست تبدیل خواهد شدمخصوصاً که دبیران خوش ذوق و باسواد ادبیات که دلسوختگانی عاشق فرهنگ غنی این سرزمینند ابتکارات و نوجوئیها و روش های تازه‌ای نیز خواهند یافت که این درس را هرچه بهتر و نیکوتر عرضه خواهند کرد.





● گفتگو با حسام اندین سراج

غم موسیقی ایرانی تداعی خاطرات ازلی

■ بهترین خوانندهٔ ایران
به قول خاص و عام استاد شجریان است.
ایشان به لحاظ ویژگیهای روحی و قابلیت حنجره چهرهٔ برجسته‌ای هستند.

■ استاد کسایی و مرحوم تاج از دوستان قدیم پدرم بودند و از محفل انسی که گهگاه با مرحوم پدر داشتند خیلی بهره می گرفتم. من خمیرمایهٔ کار موسیقی را از پدرم دارم و آن حال وهوای روحانی و عرفانی، که در کلام و برخورد و رفتارش بود.

■ از همان دوران کودکی علاقه بسیار به صدای نی داشتم و از ارادتمندان قدیم آقای کسایی در زمینه راز و نیاز با نی هستم.

آقای حسام‌الدین سراج خواننده متعهد و خوش آوای رادیو تلویزیون چندی پیش مهمان مجلهٔ ادبستان بود. وی در خلال این دیدار در گفتگویی شرکت کرد و به سئوالات خبرنگار ادبستان پاسخ گفت. ماحصل این گفتگوی کوتاه در زیر به نظر خوانندگان عزیز می‌رسد:

□ چند سال است که با موسیقی مانوس هستید. استادانتان چه کسانی بوده‌اند؟

■ بسم‌الله الرحمن الرحیم، قبل از وارد شدن در این گفتگو، باید اشاره کنم که در خود این قابلیت را نمی‌بینم که با من مصاحبه شود. زیرا هم اکنون اساتیدی وجود دارند که حرفهای درست وگفتنی بسیار دارند و باید با آنها صحبت و گفتگو و احیاناً مصاحبه کرد. آنها هستند که حق تقدیر و تجلیل دارند.

در مورد خودم می توانم بگویم موسیقی را از کودکی و در خانواده‌ای مذهبی آغاز کردم. یعنی در حقیقت باِنوای پدرم و با صدای نی برادرم با موسیقی آشنا شدم. از همان دوران کودکی علاقهٔ بسیار به صدای نی داشتم و از ارادتمندان قدیم «آقای کسایی» در زمینهٔ راز و نیاز با «نی» هستم. چیزی که از دوران طفولیت در خاطرم مانده، این است که وقتی آوای نی از رادیو پخش می‌شد، آن را به خلوت خود برده و تا پخش آخرین نوا به رادیو گوش فرا می‌دادم.

استاد کسایی ومرحوم تاج از دوستان قدیم پدرم بودند و از محفل انسی که گهگاه با مرحوم پدر داشتند، خیلی بهره می گرفتم. من خمیر مایهٔ کار موسیقی را از پدرم دارم و آن حال و هوای روحانی و عرفانی، که در کلام و برخورد و رفتارش بود. موسیقی را به صورت کلاسیك و رسمی از سال ۱۳۵۳ با تحصیل نوازندگی سنتور در محضر جناب «آقای ساغری»، که از اساتید سنتور بسیار خوب اصفهان هستند، آغاز کردم. ایشان فرزند مرحوم ساغری نوازنده تار و استاد ردیف هستند. تا زمانی که در اصفهان بودم، تحصیل سنتور را ادامه دادم. بعد به مناسبت قبولی در کنکور و ورود به دانشگاه ـ رشتهٔ معماری ـ به تهران آمدم. در تهران از محضر اساتیدی مثل استاد پایور و آقای شفیعیان بهره گرفتم. آواز را در خدمت استاد شجریان شروع کردم و به تناسب و فراخور حال ساز و آواز چیزهایی را که براساس ردیف در ساز فرا گرفته بودم، به صورت آواز می‌خواندم و بالعکس. اولین کار موسیقی که از بنده در حدود سال ۶۰ منتشر شد، نوار «نینوا» بود. گفتنی است که نوار نینوا را من نه از آن جهت کار کردم که کار موسیقی کرده باشم، یا به قولی خود را طرح کنم، بلکه بینی و بین‌الله وظیفه و تکلیفی در این مورد حس کردم و هر چه بود، برای خدا بود و من معتقدم در این زمینه خود سهمی نداشتم و معبری بودم که باید از طریق من اینکار صورت می‌گرفت. پس از آن به صورت جنبی با صدا و سیما کار کردم وگهگاه تصنیف و یا ساز و آوازی با صدا و یا همکاری من از این مرکز پخش شد. تاکنون ۷ کاست منتشر کرده‌ام که عبارتند از:

۱ و ۲ ـ نینوا (۱) و (۲)،
۳ ـ نوارهای وصل مستان.
۴ ـ شمس الضحی.
۵ـ باغ ارغوان.
۶ ـ شرح فراق.
۷ ـ یادیار.

که همهٔ این کاستها توسط حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی منتشر شده‌اند. به جز اینها برخی ازکارهایی نیز که گهگاه پخش می شود، توسط من اجرا شده است.

□ به نظر شما بهترین خوانندهٔ ایران کیست و صدای خوب چه مشخصاتی دارد؟

■ بهترین خوانندهٔ ایران به قول خاص و عام استاد شجریان است. ایشان به لحاظ ویژگیهای روحی و قابلیت حنجره ـ که دو بخش است: ویژگیهای روحی تأمین کنندهٔ حال و قابلیت حنجره تأمین کنندهٔ تکنیك است ـ چهرهٔ برجسته‌ای هستند. در خواندگی تکنیك و حال همیشه لازم است، که در هنر بعضی از عزیزان زبان‌شناس، تکنیك را در نتیجه، «تخنه Texne» می‌دانند، که یکی از معانی هنر نیز همین تخنه است ومعنای دیگر آن «اونارا» است و در هنر یونان هر دو تعبیر بوده است. اونارا به حال برمی گردد، و «حال» از تکنیك مهمتر است. تکنیك در دنیای کنونی صنعت را ساخته و حال سازندهٔ هنر خاصی است. خواننده یا نوازنده در موسیقی ایرانی باید این دو بخش را داشته باشد و چه بسا باید حال را بیش از تکنیك دارا باشد و اگر حال نباشد، تکنیك نیز، برای خواننده یا نوازنده چیزی در پی نخواهد داشت. گاهی اوقات، بعضی از خوانندگان صرف به رخ کشیدن تحریر و یا اوج خوانی را در آواز با کارهای تکنیکی به نمایش می گذارند، این در نهایت منجر به این می شود که شنونده احساس اعجاب می کند، ولی هیچگاه تحت تأثیر خواننده قرار نمی گیرد. از جمله مواردی که استاد شجریان رعایت می کند، این است که تکنیك و حال را با هم ارائه کرده و بیشتر به حال توجه دارد، بنابراین، سعی براین است که کلام را کامل ادا کند. ایشان اعتقاد دارد که ملودی کلام خوانده، یعنی آکسانهایی که روی کلمات یك بیت هست و آن کلمه‌ای که باید ترکیب شود و نیز حالات کلمات، باید دقیقاً حس ورعایت شود. مثلا استاد شعری را در «شوشتری» می‌خواند:

«به سالها شب وصلی گر اتفاق افتد
شفق برون نشده صبح می کند آغاز»

در این شعر وقتی به واژهٔ «به سالها» می‌رسید، مصرت دوم سالها، یعنی الف را می کشیدند و با این عمل دقیقاً طولانی بودن سالها حس می‌شود و این، القای حالت شعر توسط ملودی است و دیگر زمینه‌ها که بحث پیرامون آنها زمان زیادی را می طلبد. در آواز کلا این مطلب لازم است، یعنی خواننده باید شعر را بشناسد. زیرا دو هنر در ایران است که افتخارشان این است که محمل بیان ادبیات فارسی هستند، خوشنویسی و آواز. خوشنویس و خواننده هر دو باید شعر را بشناسند ومثلا یك غزل را چند بار در حالات مختلف شهود کرده باشند، چون اگر جز این باشد،

موفق نیستند. به همین دلیل بسیاری از آوازها پس از انقلاب شنیده می‌شود که انسان واقعاً از آن غزل مربوطه حیفش می آید، زیرا معانی مکنون غزل توسط خواننده فهمیده نشده است و این تأثیر نامطلوبی روی شنونده می گذارد، خصوصاً آنها که شعر را بهتر از خواننده فهمیده اند. در نتیجه، اینجا موسیقی در جهت عکس خود عمل می کند، یعنی به عوض تشدید، تضعیف کلام می کند. این یکی از ویژگیهای صدای خوب است و صدای آقای شجریان این ویژگی را دارد. یکبار از ایشان پرسیدم به نظر شما خواننده چطور می تواند اوج صدا را از آنچه هست بالاتر ببرد؟ ایشان پاسخ دادند همیشه دو بیت شعر را با دو دانگ صدای با حال خواندن بهتر از صد بیت فریاد «فالش falsh» است. دقیقاً هم همینطور است. ما الان خوانندگانی مثل آقای «جهانسوز» داریم، که پیش از انقلاب یك اثر از ایشان پخش شد که آن را براساس شعر باباطاهر با سنتور آقای ورزنده خوانده‌اند. در این شعر:

«دلی دیرم خریدار محبت
ازو گرم است بازار صحبت
لباسی بافتم بر قامت دل
زپود محنت و تار محبت»

بم‌ترین جای صدای ایشان از بسیاری اوجها برجاذبه‌تر و پر کشش‌تر است و انسان حس می کند که روحی بسیار غنی در پس این صدا است و این امر دقیقاً خواندن شعر با توجه به حال است. این قطعه را، اگر شنیده باشید، به هیچ وجه حالت پیچیده ندارد، اما دقیقاً مثل این است که خواننده «محبت» را مشهود کرده است و همین معناست که انسان را تحت تاثیر قرار می‌دهد و رمز موفقیت خوانندگانی که صدای دلنشینی دارند، در همین نکته است. این افراد از پشتوانه غنی معنوی برخوردارند و جاذبهٔ صدا در این جنبهٔ روانی، که در صدای خواننده به طور ناخود آگاه منعکس است، وجود دارد.

□غیر از محفل پدر چه شوق و جذبه‌ای شما را به سمت موسیقی سوق داد؟

■درحقیقت من با ساز شروع کردم، منتهی آواز را به عنوان محمل بیان مستقیم موسیقی برگزیدم، و این یعنی زمینه‌ای که یك انسان، به غیر از آن جنبه ابستره موسیقی می تواند حرفش را بزند و بعد انسی که با صدای خواننده‌های قدیم داشتم، که هریك، که اهل حال و دل بودند، به نوعی معرف خوبی برای شناساندن ادبیات فارسی به حساب می‌آمدند. در حقیقت اگر خواننده‌ای اهل معنویت و فرهنگ باشد، به افرادی که با آنها کار می کند و به طور کلی ارکستری که او را همراهی می کند، معنا می‌دهد و این بسیار مهم است. اخیرا عده‌ای اینطور عنوان می کنند که موسیقی فعلی ایران، مثل قدیم، تابع شعر نیست. این حرف، حرف ریشه داری نمی تواند باشد، چرا که مااصولا موسیقی ایرانی را در قالب افاعیل عروضی شعر یاد می گیریم. ردیف را هم به صورت سینه به سینه نقل کرده‌اند و اگر غیر از این بود، نمی‌ماند. و بهترین زمینهٔ تدوین موسیقی ایرانی نیز همین است. و حرف این آقایان، مثل آدمی است که ریشهٔ خود را فراموش کند و بگوید من هستم، بدون وجود پدر و مادرم. خواننده در موسیقی ایرانی همیشه حرف مستقیم را می‌زند و در حقیقت به همهٔ معانی‌ای که قبل از او به صورت ابستره و ذهنی بیان شده، معنا می‌دهد، که به صورت صریح و غیر هنری نیست، زیرا شعر نیز دارای رکن ایهام و ابهام است.

□رابطهٔ موسیقی را با مذهب در ایران چگونه می بینید؟

■موسیقی در ایران برخلاف اروپا، که در آنجا موسیقی اصولا با مذهب و کلیسا پیوند خورده و اروپایی‌ها زیباترین و عالیترین سمفونی‌های خود را به کلیسا اهدا کرده اند که جنبهٔ مذهبی دارد، بیشتر در نظر مردم جنبهٔ عیش و نوش ووقت گذرانی در دربار را داشته و این رسالتی بوده که به ناحق بر دوش موسیقی ایرانی گذاشتند. اگر حتی به صورت ظاهری، به ردیف موسیقی ایرانی نگاه کرده و اساس گوشه‌های ردیف را تعقیب کنیم، می بینیم که گوشه‌ای مثل گوشهٔ حسینی در مقام شور و یا گوشه حسین در نوا و یا رضوی در شور داریم. این گوشه‌ها و نظایر آن، که بسیار است، همه اشعار براین دارد که موسیقی ایران با مذهب پیوند داشته است ویکی اززمینه های حفظ و تدوین آن نیزدر قالب تعزیه بوده است، که ما اکنون اکثر گونه‌های تعزیه را به صورت تدوین شده در ردیف خود موجود داریم. حتی علمای بنام، که برخی مرجع تقلید هم بوده و دستی در شعر داشته‌اند، گوشه‌های موسیقی را می شناخته‌اند. مثلا مرحوم کمپانی یا آیت الله غروی شعری در ولادت حضرت سید الشهداء (ع) دارند که در آن آمده است:

بیا به بزم حسینی و بشنو از عشاق
بگوش هوش نوای حجاز و شور و عراق

به نظر من، مراعات النظیری که در این شعر از گوشه‌های مختلف ردیف موسیقی شده، نهایت زیبایی و اعجاز را دارد. یا استادان ردیف قدیم، این شعر را می‌خواندند و معتقد بودند که هر کلمه باید به آن مایه‌ای که کلمه اشاره می کند، خوانده شود:

«راستگویان حجازی به نوا می گفتند
که حسین کشته شد از جور مخالف به عراق»

در این شعر راست یك مقام است، حجاز گوشه‌ای در ابوعطاء، نوا دستگاهی در موسیقی ایرانی، حسین گوشه‌ای در نوا، جور یکی از گوشه‌های ردیف، مخالف از گوشه‌های سه گاه و چهارگاه و عراق گوشه‌ای در مایهٔ افشاری است ـ که این البته کار مشکلی است و اگر هم انجام شود، قطعهٔ شنیدنی جالبی نخواهد بود، زیرا تلفیق گامهای مختلف است ـ به هرحال، غرض از آوردن شعر این بود که موسیقی ایرانی و مذهب، علیرغم میل پادشاهان ـ رابطه‌ای بسیار تنگاتنگ دارند.

□موسیقی اصیل ایرانی چه ویژگی‌ای دارد؟

■منظور از ویژگی؟

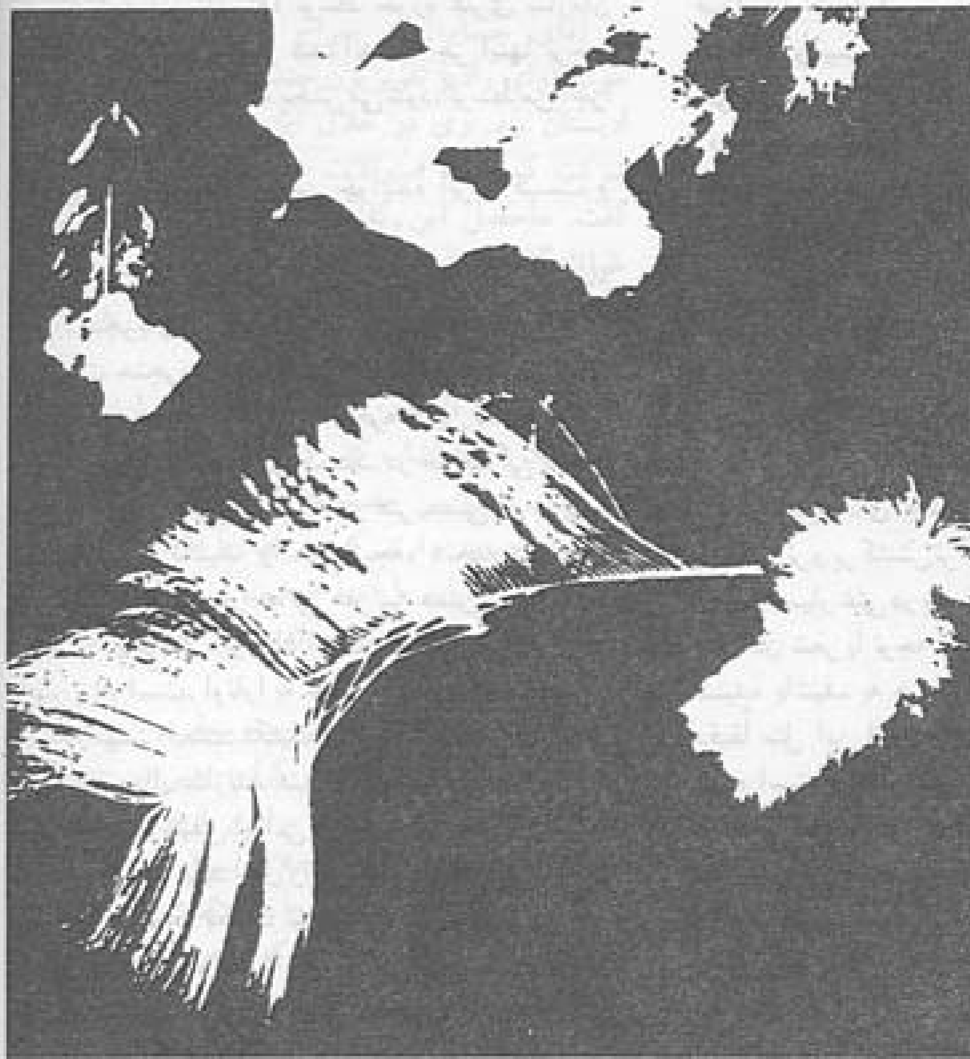
□مثلا غمگین بودن؟

■اگر در موسیقی غم یا شادی که دو جنبهٔ متضاد هستند، نباشد، پس چه جنبه‌ای می‌تواند وجود داشته باشد. یعنی موسیقی از حالت طبیعی خود خارج می‌شود و باید این دو با هم باشند و اگر نباشند، موسیقی موفقی نیست، یکبار غم است و یا شادی و یکبار ایجاد اندیشه و تفکر و چه بسا اینها ممزوج با یکدیگر است. به طور کلی، موسیقی ایرانی با حفظ جنبه‌های اصیل و ریشه‌ای خود تصعید اندیشه و تلطیف روح می کند.

□آیا غمگین بودن نقص موسیقی ایرانی است؟

■اگر موسیقی ایرانی ایجاد غم کند، این نقص نیست. بلکه ما می‌توانیم عکس این مدعا را داشته باشیم که اگر موسیقی قادر نباشد این حالت را تولید کند، کامل نیست. البته موسیقی ایرانی قادر به القای غم و شادی و انبساط خاطر و شکفتگی و حماسه و نشاط است و غمی هم که می گوئید، حزن لذت بخش است و به انسان نهیب می‌زند که به سوی کمالی که باید به آن رسیده باشد و نرسیده، حرکت کند. درحقیقت تداعی خاطرات ازلی را می کند و این غم بسیار عزیز و ستودنی است. حافظ می گوید:

«طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
ادم اورد در این دیر خراب آبادم»



■ اگر حتی به صورت ظاهری، به ردیف موسیقی ایرانی نگاه کرده و اساس گوشه‌های ردیف را تعقیب کنیم، می‌بینیم که گوشه‌ای مثل گوشهٔ حسینی در مقام شور ویا گوشهٔ حسین در نوا و یا رضوی در شور داریم. این گوشه‌ها و نظایر آن، که بسیار است،همه اشعار براین دارد که موسیقی ایران با مذهب پیوند داشته و یکی از زمینه‌های حفظ وتدوین آن نیزدرقالب تعزیه بوده است.

■ یک عالم موسیقیدان اصوات موسیقی را آنالیز وتشریح می کند. اما یک موسیقیدان هنرمند اصوات را ترکیب می کند.

این بیت ایجاد غم می‌کند و این غم، غم بزرگ و عزیزی است و چه خوب است که انسان از این غم‌ها داشته باشد.

□تفاوت موسیقی ایرانی و غربی را چگونه می‌بینید؟

■پیش از پاسخ دادن به این سئوال فکر می‌کنم تعریف کلی و جامعی از موسیقی لازم است. موسیقی کلاً عبارت است از: علم اصوات و هنر ترکیب و عرضهٔ آنها به نحوی که برای گوش متوسط و عادی مطبوع باشد. ما اینجا ۶ لغت داریم. یکی علم بودن، از این جهت که شناخت اصوات منظم را در بر دارد. به عبارت دیگر فیزیک صوت و شناخت فرکانس اصوات و فواصل از دیدگاه علمی. پس علم است در تشریح، اما هنر است در ترکیب. یعنی یک عالم موسیقیدان، اصوات موسیقی را آنالیزو تشریح می‌کند.اما یک موسیقیدان هنرمند اصوات را ترکیب می‌کند. مطبوع بودن برای گوش عادی و متوسط، بحثی که در زمینه موسیقی ایرانی و غربی مطرح می‌شود، به گوش عادی و متوسط برمی‌گردد. گوش عادی در حقیقت گوشی است که نسبت به موسیقی مرزو بوم خود احساسی خوش آیند دارد، یعنی ترکیب اصوات منظم اقلیم خود را مطبوع و دلنشین می‌یابد. ما گوشمان نسبت به موسیقی ایرانی عادی است، اما نسبت به موسیقی اروپایی و غربی عادی نیست و چون عادت نداریم، آنگونه که باید از موسیقی غربی لذت نمی‌بریم اما گوش یک اروپایی نسبت به موسیقی مرزو بوم خود عادی است و از آن لذت می‌برد. منظور از گوش متوسط، گوش فردی است که از نظر فرهنگی درحد متوسط جامعه است. چون گوش های عادی فقط فواصل را مدنظر دارند، ولی گوش متوسط در حقیقت کار مبتذل را ازکار عالی و خوب تفکیک می‌کند. یعنی ازلحاظ فنی گوش متوسط در سطح متعالی تری قرار دارد. موسیقی غرب و شرق در گام اختلاف دارند. اگر بخواهیم یک تعبیر عامیانه و ظریف داشته باشیم، باید بگوئیم وقتی فرضاً به یزد می‌رویم، که شهری است با خانه‌های خشت و گلی و سنتی مخصوص مناطق کویری، یکبار می‌توانیم کوچه پسکوچه‌ها را با روح ایرانی برویم و از این معماری لذت ببریم. بازارها را ببینیم و زاویه های معماری را مشاهده کنیم و در این گذر با ظرافت یک دورهٔ خاص معماری ایران آشنا شویم و یکبار هم می‌توانیم از آن سر شهر به سر دیگر شهر از جادهٔ اتوبان و کمربندی برویم. دومی خیلی سریعتر ما را به مقصد می‌رساند، اما به مقصود نمی‌رساند. حالت اول ما رابا یک فرهنگ آشنا می‌سازد و ظرایف آن را فهمیده و از آن لذت می‌بریم، ولی حالت دوم به گونه‌ای است که انگار راهی میان بر را رفته و تنها از نظر زمانی زودتر به مقصد رسیده‌ایم. تعدیل گام در حقیقت ایجاد یک راه میان بر است. در موسیقی کنونی غرب فقط پرده و نیم پرده داریم، در صورتی که موسیقی شرق حاوی پرده، نیم پرده و ربع پرده است و اگر بخواهیم با آن مثال تطبیق بدهیم، در حقیقت باید به ریزه کاریهایی اشاره کنیم، که برای همه آشنا نیست. رمز اینکه ما از موسیقی خود بیش از موسیقی غربی لذت می‌بریم، دراین دو مطلب است.

گوش ما نسبت به ربع پرده‌ها و به طور کلی فواصل و گامهای ایرانی عادی است و به این جهت موسیقی ایرانی برایمان مطبوع است و قطعاً آن لذتی راکه یک فرنگی از سمفونی بتهوون می‌برد، ما نمی‌توانیم ببریم و عکس این مطلب هم صادق است.

□ تعطیل مراکز آموزش دانشگاهی موسیقی به نظر شما چه ضرری به موسیقی ایرانی زده و اصولاً برای بردن موسیقی با ارزش و سالم بین مردم چه باید بکنیم؟

■ موسیقی بین مردم و در سینه مردم است و زمانی که تجلی بیرونی صحیح پیدا می‌کند، مردم به طور طبیعی نسبت به آن واکنش مثبت دارند. بعداز انقلاب ازموسیقی ایرانی استقبال زیادی به عمل آمده و جوانها با دید مقدسی به سراغ موسیقی می‌آیند و این از مواهب انقلاب ماست. اگر دنیای موسیقی را به باغچه‌ای تشبیه کنیم، قبل از انقلاب پر بود از گلهای زیبا و علف‌های هرز، اما به وقوع پیوستن انقلاب اسلامی موجب شد که علف‌های هرز از این باغچه پاک شود. در حقیقت وجود عزیز حضرت امام (ره) برای موسیقی ایران همچون باغبانی بود که تنها گل‌های زیبا را باقی گذاشت و علف‌های هرزه را از میان برداشت. فتوای عظیم ایشان که در جهت رشد موسیقی صادر شد، از دیدگاه دوست و دشمن بسیار موثر بود. اما در زمینهٔ آموزش و تعلیم و تعلم در باب موسیقی، من بی‌اختیار به یاد این شعر زیبای مولانا می‌افتم که:

«آب کم جو تشنگی آور به دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست»

هنرمندان و استادانی که در موسیقی ایرانی فعالیت می‌کنند، اعم از نوازنده و خواننده، همه تشنه بودند و به سبب این تشنگی به مقام شامخ استادی رسیدند. وجود کلاسهای آموزشی و دانشکده‌های موسیقی جزیی از قضیه است. الان به ضرس قاطع می‌توانیم بگوییم که اکثر قریب به اتفاق موسیقی‌دانهای کشور فارغ التحصیل از دانشگاه، یا آکادمی یا هنرستان نیستند، بلکه افرادی هستند که به لحاظ تشنگی شائق فراگیری موسیقی بودند و آنها به دنبال استاد می‌رفتند و نه استاد به دنبال آنها. همچنین فارغ‌التحصیلان دانشکده های هنرهای زیبا را هم داریم که اکثراً به مشاغل دیگری پرداخته‌اند. البته ما منکر اینکه دانشگاه در پرورش هنرجو و هنر آموز تاثیر دارد، نیستیم، منتهی «تشنگی» اصل است و اکنون تمهیداتی در کار است که به فضل حق دانشکدهٔ موسیقی گسترش یابد و کلاسهای آموزشی هم از طرف ارگانهای مربوطه حمایت خواهد شد. انشاءالله

□ متشکریم.

مقدمه‌ای بر تاریخ نگاری دوره هخامنشی

● دکتر الف ـ خدادادیان



۱ـ سخنی کوتاه با علاقمندان به تاریخ در باره برخی منابع تاریخی ایران پیش از اسلام:

منابع تاریخ ایران پیش از اسلام عمدتاً متعلق به تاریخ نویسان و جهانگردان غیر ایرانی است و در بارهٔ تاریخ ایران عهد ماد و هخامنشی باید گفت که یونانیان عمده‌ترین نگارندگان این بخش از تاریخ ایران پیش از اسلام هستند و بیشترین سهم را در معرفی اوضاع سیاسی، نظامی، اقتصادی و فرهنگی و آداب و رسوم و دیگر ویژگیهای عهد ماد و هخامنشی دارند.

بسیاری از تاریخ نویسان یونانی که در زمان هخامنشیان، به ویژه درآغاز تأسیس این امپراتوری تا زمان انقراض آن و پس از آن بخصوص در نیم قرن نخست عمر امپراتوری سلوکی می‌زیسته ووقایع نگاری می کرده اند، اصرار برآن داشتند که ضمن استفاده محدود از منابع تاریخی و اسناد و مدارك متعلق به تاریخ نویسان پیش از زمان خویش، مطالب دیگری را نیز به هر دلیلی که مقتضی و مؤثر بود، همانند مشاهدات عینی، تجربیات شخصی و نظایر آن و افزون برآن تاثیر دادن نظرات و احساسات خود ـ همان گونه که عادت آنها در معرفی تاریخ ملل و اقوام دیگر است. به منابع پیشین بیفزایند برخی از آنان به این نیز بسنده نمی کردند. حق قضاوت و اظهار نظر در باره علل و چگونگی و نتیجه گیری رویدادهای تاریخی آن مقطع زمانی مورد بحث را برای خویش محفوظ نگه میداشتند. مورخین یونانی در بسیاری از موارد اتفاق نظر با یکدیگر نداشتند. گاهی به گواهی منابع تاریخی موجود، خواه و ناخواه برای اعمال نظریات خود، با کلمات وجملات موهن و خشن به یکدیگر و به ویژه به نویسندگان ووقایع نگاران پیش از خود می تاخته اند. به عنوان نمونه به گزارش یکی از افسران نیروی دریایی اسکندر مقدونی به نام «انه سیکریتوس» (۱) توجه می کنیم. وی ضمن انجام خدمات نظامی در نیروی دریایی ارتش فاتح بزرگ مقدونی، به نوشتن وقایع پیرامون خود می‌پرداخت و در بارهٔ آداب و رسوم و فرهنگ مردم ایران عهد هخامنشی نیز مطالبی به رشتهٔ تحریر درآورده است که هم میهنان خود او نیز منکر این مطالب شده‌اند. مثلاً همین شخص در توصیف خصال نیك اسکندر و اقدامات پیروزمندانه او در زمینه های کشورداری و امور نظامی بیش از حد لازم سخن رانده است.

این افسر نیروی دریایی ارتش مقدونیان را موقتاً رها کرده و به یك جغرافیدان و ترسیم کنندهٔ نقشه های جغرافیایی و تاریخ نگار دیگری به نام سترابون می‌پردازیم. وی از سال ۶۳ پیش از میلاد مسیح (ع) تا سال ۱۹ میلادی می‌زیسته و همزمان با فرهاد چهارم اشکانی (۳۸ پیش از میلاد تا سال دوم میلادی) و فرهاد پنجم یا فرهاتك ملقب به فرهاد صغیر (از سال ۲ تا ۴ میلادی ارد سوم وونون یکم واردوان سوم (۴ تا ۳۸ میلادی) بوده است. سترابون مطالب گسترده‌ای در بارهٔ تاریخ زمان و جغرافیای جهان آن روزگار به رشته تحریر دراورده است. اگرچه سترابون را اکثراً به عنوان جغرافیا نویس و جغرافیا شناس معرفی کرده اند، ولی مطالب بسیار مفصل و جالبی نیز در بارهٔ تاریخ به او نسبت داده می شود که این نسبت بسیار بجا و بحق است. به وی چیزی در حدود پانزده کتاب در بارهٔ جغرافیای جهان آن زمان نسبت داده می‌شود که هشت کتاب آن در بارهٔ اروپا، شش کتاب در بارهٔ آسیا و یك کتاب در باره آفریقا است. سترابون افزون بر کتب یاد شده حدود چهل و سه کتاب در بارهٔ تاریخ، عمدتاً براساس و به گواهی یادداشتها و پانویسهای مورخی به نام پلیبیوس نوشته است که در خور توجه تاریخ دانان و تاریخ نویسان بوده و در شمار منابع معتبر و عمدهٔ تاریخی است (۲)

به این موضوع که مورخین و جغرافیادانان پس از سترابون در باره او و آثارش چگونه قضاوت کرده اند، نخواهم پرداخت، ولی همان گونه که پیش از این ذکر شد قصد دارم نمونه‌ای از برخورد مورخین یونانی با آثار و نوشته های همکاران پیش از آنها را به آگاهی برسانم:

بسیاری از مطالب و روایات آنها را استادان تاریخ یونانی، نادرست و افترا آمیز و حتی گمراه کننده می‌دانند و در عین حال به نویسندگان آنگونه مطالب و روایات نسبت سوءاستفاده از مقام و پیمان شکنی با روش قاعده و موازین تاریخ نویسی و حتی قصور و بی کفایتی در انجام این وظیفه بزرگ داده اند. قضاوت سترابون جغرافیا دان عهد اشکانی در باره اُنه سیکریتوس افسر نیروی دریایی اسکندر مقدونی چنین است:

«اوناخدای کشتی مطالب تاریخی باور نکردنی بود نه ناخدای کشتیهای اسکندر(۳)».

شادروان پروفسور والتر برونو هنینگ (Walther B. Henning) یکی از خاورشناسان و به ویژه ایران شناس عصر حاضر در بسیاری از موارد باسترابون هم عقیده و دریك موضع است. هنینگ براین باور است که انه سیکریتوس، تاریخ نویسی صاحب صلاحیت نبوده و داستانهای زیباو دلنشینی را در خلال مطالب تاریخ خود آفریده است که هیچ مبنا و صحتی بر آن متصور

■ تاریخ ایران پیش از اسلام عمدتاً متعلق به تاریخ نویسان و جهانگردان غیر ایرانی است و در بارهٔ تاریخ ایران عهد ماد و هخامنشی باید گفت که یونانیان عمده ترین نگارندگان این بخش از تاریخ ایران پیش از اسلام هستند

نیست و باور کردن آنها، بسیاری از مطالب درست و واقعیات جدی و اساسی تاریخی را مورد تردید و ناباوری قرار داده و اسباب گمراهی و به بیراهه کشاندن بسیاری از مورخین مسئولیت شناس و امانت‌دار شده است ـ هنینگ بسیاری از مطالب این افسر ارتش اسکندر را به داستان، افسانه و اسطوره نویسی نزدیك‌تر دانسته تا به واقعیات. برخی از این آثار عبارتند از:

ملاقات اسکندر و ملکهٔ آمازن، اسبان آبی بسیار شگفت آور هندوستان، مارهایی به درازای ۳۰ تا ۶۰ متر که توسط یکی از پادشاهان هند نگهداری می شدند، کتیبه‌ای به زبان یونانی و به خط میخی عهد هخامنشی بر مقبرهٔ کورش و....

در زمان‌های پیشین، بسیاری از نویسندگان و مورخین مانند پلوتارك (Plutarch)و آریان (Arrian)او را به باد مسخره می گرفتند. (۴) با اینکه هرودت در آغاز هریك از روایات و گزارشهای خود اصرار دارد که خوانندگان حرف‌های او را باور کنند و به ویژه مطالبی که با مشاهدات عینی او ارتباط دارند، وی اغلب با جملهٔ کوتاه ـ این را باور کنید، من وجداناً این را می گویم ـ یا من خود این را شخصاً می‌دانم که....[۵]

مع‌الوصف برخی از مورخین یونانی درستی مطالب و حتی مشاهدات شخص هرودت را مورد تردید قرار داده‌اند گرچه در بسیاری از اینگونه موارد هرودت با صداقت منابع مطالعاتی و نشانی دقیق و نحوه کامل مکان مشاهدات خود را معرفی می کند، مع‌ذالك آن دسته از مورخین یونانی پس از هرودت یعنی از سال ۴۲۵ پیش از میلاد به بعد (زمان زندگی هرودت از ۴۸۵ تا ۴۲۵ پیش از میلاد مسیح) بوده است که به نادرست جلوه دادن مطالب و محتوای تاریخ هرودت کمر بسته‌اند. اینگونه اطلاعات او را نیز باور ندارند. از آن جمله است وقتی هرودت منابع اطلاعاتی خود را اینطور معرفی می کند: «این مطالب را مصریان و یا کاهنان معابد مصری برای من بیان کرده‌اند[۶]. و یا می گوید: «این را خود پارسها تعریف می کنند» و یا اینکه «این نظر خود پارسها است نه یونانیان[۷]» و یا آنگونه که هرودت در کتاب سوم تاریخ خود می گوید[۸] «به گونه‌ای که من توسط یونانیان ساکن هلسپونت آگاه شدم» و مانند آن... مع‌ذالك آن دسته از مورخین یونانی پس از هرودت که به نادرست جلوه دادن و به سخن دیگر به مشکوك بودن اطلاعات هرودت معتقدند، نه تنها منابع اطلاعاتی هرودت را باور ندارند، بلکه براین باورند هرودت نظرات شخصی خود را با اتکاء به منابع غیرقابل دسترسی و تحقیق در کتاب خود گنجانده است. آنان که محتوای تاریخ هرودت را با منابع دیگر مانند کتیبه‌ها و الواح و اسناد موجود در کتابخانه‌ها و منابع اطلاعاتی مصریان، بابلیان و حتی خود یونانیان مقایسه کرده اند، براین باورند که هرودت به عنوان شخصی که حتی به تابعیت دولت هخامنشی درآمده بود، در کاربرد اعداد و ارقام و زمان وقوع رویدادها و طول زمان جنگها دقت و توانایی کافی نداشته و گهگاه، زمان و مکان رویدادها را دگرگون یا پس و پیش معرفی کرده است. لازم است نظرات و نام و تعداد شاهان ماد و طول حکومت آنها را تاریخ هرودت و نیز در گزارش کتزیاس با یکدیگر مقایسه کنیم. لازم به یادآوری است که هکاته (Hecate) یکی از مورخین سده ششم پیش از میلاد یونان است و هرودت بی تردید از آثار او بهره گرفته است ولی نامی از او نبرده است.

۲ ـ نخستین بخش از یك نامه پستی متعلق به یك سرباز نیروی زمینی ویژه امور ترابری ارتش اسکندر مقدونی از مجموعه نامه‌های پستی ارسالی از منطقه جنگی گوگامل*. آخرین پیکارگاه یونانیان و ایرانیان که به انقراض امپراطوری هخامنشی در سال ۳۳۰ پیش از میلاد انجامید:

در اینجا باید عرض کنم که چگونگی سقوط امپراطوری هخامنشی در پی نبرد میان داریوش سوم واپسین پادشاه آن سلسله (۳۳۶ تا ۳۳۰ پیش از میلاد) و اسکندر مقدونی را مورخین مختلف از اواخر سدهٔ چهارم پیش از میلاد و به سخن دیگر و دقیق‌تر وقایع نگاران و شاهدان عینی نبردهای گرانیك، ایسوس و گوگامل با استفاده از اخبار نظامی و اسناد مربوط به آن، تاکنون به کرات از نظر صاحبنظران گذشته و کم و کیف آن براهل تاریخ پوشیده نیست.

در اینجا قصد ندارم که به چنین موضوعی بپردازم و به قول معروف قصه دارا و سکندر را دیگر بار سرکنم. در اینجا به انعکاس و بررسی نامه‌ای خواهم پرداخت که یکی از سربازان ارتش اسکندر که در رسته پیاده نظام و مدتی به ویژه به هنگام اوج گرفتن نبرد میان ایرانیان و یونانیان در نبرد نهایی میان اسکندر مقدونی و داریوش سوم در دشت گوگامل[۹] (مرتع شتران) در امور ترابری انجام وظیفه می کرده است، به مادر خود که در یکی از روستاهای حومه آتن زندگی می کرده است به وسیله شخص دیگری نوشته و ارسال داشته است. این سرباز مقدونی نیست و متعلق به قوم هلن است و سیاست جنگی اسکندر را بطور کامل تایید نمی کند، ولی از اینکه ارتش اسکندر به گونه‌ای بی‌وقفه و شگفت‌آور مناطقی را یکی پس از دیگری به تصرف درمی‌آورد، اظهار رضایت و شادمانی می کند.

این سرباز نقش هوشمندانه سربازان هلنی را در پیروزیهای اسکندر می ستاید و بطور ضمنی خاطرنشان می کند که نقش هلن‌ها در پیروزیهای اسکندر چشمگیر بوده و احتمالا پادشاه جوان مقدونی بدون آنان به این سرعت و وسعت به این متصرفات دست نمی‌یافت.

و اما نامه آن سرباز به مادرش:

این نامه را سیما خوس سرباز امور ترابری ارتش الکساندر (اسکندر) به مادر خود آگاریسته به روستای مگارا به یونان می فرستد:

مادر عزیزم: چون من هم اکنون فرصت و موقعیت آن را دارم، می گذارم این (نامه) را برای تو بنویسند، زیرا من میل دارم یکبار دیگر نشانه‌ای از زنده بودنم را به تو بدهم.

پیش از هرچیز ـ من اینجا در یك روستای ایران به نام گاوگاملا (گوگامل) در خانه‌ای نزد بربرها[۱۰] هستم، ولی انگونه که شایسته و برازنده یك هلن است با من رفتار می‌شود. در نبرد خونینی که هفته‌های پیش در اینجا به وقوع پیوست به من آسیب رسید، اما کتزیاس پزشك زخمیان ما براین باور است که من بار دیگر روی پاهای خود خواهم ایستاد یا بهتر بگویم ـ با احتمال بیشتر بر روی یك پا، زیرا یك پای من از دست رفته است. در این باره بیشتر توضیح خواهم داد. از آنجاییکه فرمانده ما می گوید یك گروه پستی نظامی به سوی غرب حرکت خواهد کرد و من تصور می کنم که مسیر آن از طریق جاده شاهی به سوی بندری در آسیای صغیر باشد. از اینرو به این اندیشه افتادم که خبری برای شما بفرستم.

کرتون منشی تئوفراست فیلسوف بربالین من نشسته و همه آنچه را که من می گویم یادداشت می کند ـ بر روی پاپیروس‌های صاف و تسطیح شده ـ این پاپیروس‌ها را ما در بین راه به عنوان غنیمت جنگی به دست آوردیم. بلی مادر عزیز ـ زمان درازی سپری شده است که شما از من خبری شنیده‌اید. در آن هنگام پس از نبرد ایسوس به همسایه‌مان آگاتون که همراه با نیزه‌داران در نبرد شرکت کرده و شدیداً آسیب دیده بود گفتم که هنگامی که به آتن می‌رسد، به مگارا به سوی شما بیاید ـ چه کسی می‌داند که آیا این آدم سربه هوا آنرا فراموش نکرده و حرف مرا به خاطر داشته است یا خیر؟ من تصور می کنم که شما در همان دهکده کوچك مگارا آگاهی دارید که در این فاصلهٔ زمانی برما چه گذشته است.

در جوار (معابد) دیونیزوس و آستارته زمان جالب و مطبوعی بود. آستارته یك الهه سوری یا بابلی است و مراسم بزرگداشت او بسیار زیبا است زیباتر از آنچه انسان بتواند تصور کند ـ و نیز در باره ستایش و شیوه

بزرگداشت و پیوند مردم به دیونیزوس باید بگویم که در برابر آن علائق و مراسم متعلق به دیونیزوس آتیکی‌ها بسیار ناچیز است.[۱۱]

مادر این را به خاطر بسپار: کوتاه زمانی پس از نبرد ایسوس به ما گفته شد که شاه (اسکندر) سپاهیان را تقسیم می‌کند. پارمنیو با قدرت و اختیارات کامل بزرگراه درون سوریه را در پیش میگیرد و دمشق را تسخیر می‌کند. خود اسکندر با نیروهای کمکی هلنی و سوار، نظامیان از جاده ساحلی به سوی جنوب حرکت می‌کند. من با ارابه‌ام به دنبال ستون سپاهیان در جاده‌هایی بس ناهموار و دارای گودالهای عمیق و شکافهای فراوان که گاه به اندازه پاتازانوی انسان می‌رسید در شنزار زرد ره می‌سپردم.

پس از گذشت هر نصف روز و پشت سر گذاشتن این راه دشوار، گودال آبی یا آب انباری ویران شده می‌یافتیم. چهارپایان جنگی نعره می‌کشیدند و رنج و گلایه آنها همانند رنج و گلایهٔ ما بود. هرجا که خانه‌ای بر سر راه بود، کسی چیزی در آن نمی‌یافت. سواران جنگی پیش از ما همه چیز را از جمله خوراکی‌ها را تا لقمه آخر برده بودند. ما شمار زیادی از شهرها را به تصرف درآوردیم. من نام آنها را به خاطر ندارم ولی این را به تو بگویم ـ روزهایی بود که ما سربازان امور ترابری جامه‌های پر زرق و برق فنیقی‌ها را به تن داشتیم و انگشترهای طلا را به همه انگشتانمان می‌کردیم. این برای مردم آنجا بدان معنا بود که پارمنیو دوباره اینجا است و به سوی شهر صور می‌رود.

شما در باره این شهر دریایی مطلب زیاد شنیده‌اید. شما به خاطر خواهید آورد که ما چگونه در پیرئوس در باره کلاههای نوك تیز و قباهای بلند و ریشهای مجعد و انبوه و کمانهای چانه‌ای سربازان دریایی (دریانوردان جنگی) می‌خندیدیم و اکنون این فنیقیهای[۱۲] اهل صیدون (صیدا) و یا صور بودند، آنها می‌توانند کارتاژها هم بوده باشند، زیرا این شهر یك کلنی صور است. به هرحال ما به سوی صور حرکت کردیم.[۱۳] مردم آن سامان رب‌النوع خود بعل[۱۴] (بئل) را به وسیلهٔ زنجیرهای طلایی که به مچ پای او محکم بسته و استوار به بند کشیده بودند، امید داشتند که با ورود سپاهیان ما ین تندیس از جای خود کنده و شکسته نشود. و من باید بگویم که شهر صور بر روی شبه جزیره‌ای در دریا واقع شده است. خیلیارخ[۱۵] ما می‌گفت شاه باید اینجا را داشته باشد، زیرا به این ترتیب او قادر است با حرکت به سوی بندر اصلی ناوگان ایرانی را خلع سلاح و تصرف کند و براین دریا فرمانروا باشد. هفت ماه تمام مقدونیها به سوی دیوار این شهر می‌دویدند. در پایان نیز بالاخره همین هلن‌های با شعور و زیرك خودمان پیروز شدند. مهندسین آتنی منظره را مشاهده کرده و به اندازه هزارگام یك پل آبی را در درون دریا ساخته و به این ترتیب جاده‌ای را بر روی آب بنا کردند. غنائم سرشاری در آنجا وجود داشت. دریغا که ما اجازه نداشتیم این کشتیهای بیشمار را غارت کنیم.

پس از آن[۱۶] دوباره حرکت ستون‌های نظامی از نو یکی پس از دیگری آغاز شد، منظورم حرکت این ستونها در بیابانهای خشك است. ما گام به گام به دنبال پادشاه قهرمان و شتابزده و پرهیجان خود به درون بیابان می‌رفتیم. من باید اعتراف کنم که گهگاه اعتراضها و دشنامهای خیرخواهانه‌ای نثار او می‌شد ـ البته از سوی سربازان و سواران خسته زیرا از هر سه تن سرباز دو تن می‌گفت ما دیگر خسته و سیر شدیم دیگر بس است. البته این عقیده آنگاه که ما به مصر، این سرزمین ثروتمند و بارور رسیدیم، به زودی عوض شد.

فهرست منابع و مآخذ:

الف) منابع فارسی:

۱ ـ پیرنیا، حسن (مشیرالدوله): ایران باستان دوره‌های قطع جیبی، کتاب اول (شرق). انتشارات ابن سینا، چاپ چهارم، ۱۳۴۴

ب) منابع خارجی:

1 - Colpe, Carsten. In: Wörterbuch der Mythologie, Band 4 Liefer hrsg. Von H.Haussig. Stuttgart 1975-197 (Wbm.)

2 - Henning, W.B. In: Zarathustra bei Schlerath, B. Marburg 1960

3 - Herodot: Historien, I. - V., Goldmann,s gelbe Taschenbücher, München 1960

4 - Zierer, Otto: Eroberer und Philosophen. Wilhelm Meyer - Verlag München 1960.

علامت اختصاری

(An angehendem Ort) = (a.a.o)

به معنای: کتاب یا از همان منبع اخیر همین مؤلف.

پانویسها:

۱) لازم به یادآوری است که نشانه‌ای در دست نیست که براساس آن بتوان پذیرفت که مورخین یونانی با خط میخی متداول در عصر هخامنشیان آشنایی داشته و از عهدهٔ مطالعه و دریافت مفاهیم کتیبه‌ها برمی‌آمده‌اند. زیرا اگر چنین می‌بود اختلافات میان اظهارات این مورخین و محتوای کتیبه‌ها تا این اندازه، فاحش نبود. (نگاه کنید به کتاب ایران در زمان هخامنشیان).

۲) پرنیا، کتاب یکم، ص ۹۲ و ۹۳

3) Henning, W.B in: Zarathustra, 119

4) Henning, a.a.o 13

5) Herodot, Historien, V.(5), 19-89, 45,S 112

6) Herodot, II. 142, 182, S - 83

7) Herodot, I, 1-5, 2, 9, 36.

8) Herodot, V. 5-82, 95, S-53.

پیرنیا، حسن، ایران باستان (مجموعه جیبی)، جلد یکم، ملل مشرق قدیم، ص ۶۶

۹) گوگامل یا گوگمل (Gaugamela) به معنای «مرتع شتران» است.

۱۰) به نظر می‌رسد که کاربرد واژه «بربر» به وسیله سیما خوس سرباز یونانی بیانگر مقاوم بودن و آشتی پذیر نبودن سربازان هخامنشی بوده است که تجاوزات یونانیان را بی‌هیچ گذشتی پاسخ می‌داده‌اند.

۱۱) آتیکا (Attika) منطقه تحت فرمانروائی یونان و پایتخت آن آتن (Athen) است.

Vgl. Herodot, IV. S. 217

۱۲) فنیقیه باستان تقریبا سرزمین لبنان کنونی است

۱۳) این کار درسال ۳۳۲ ق.م. اتفاق افتاد

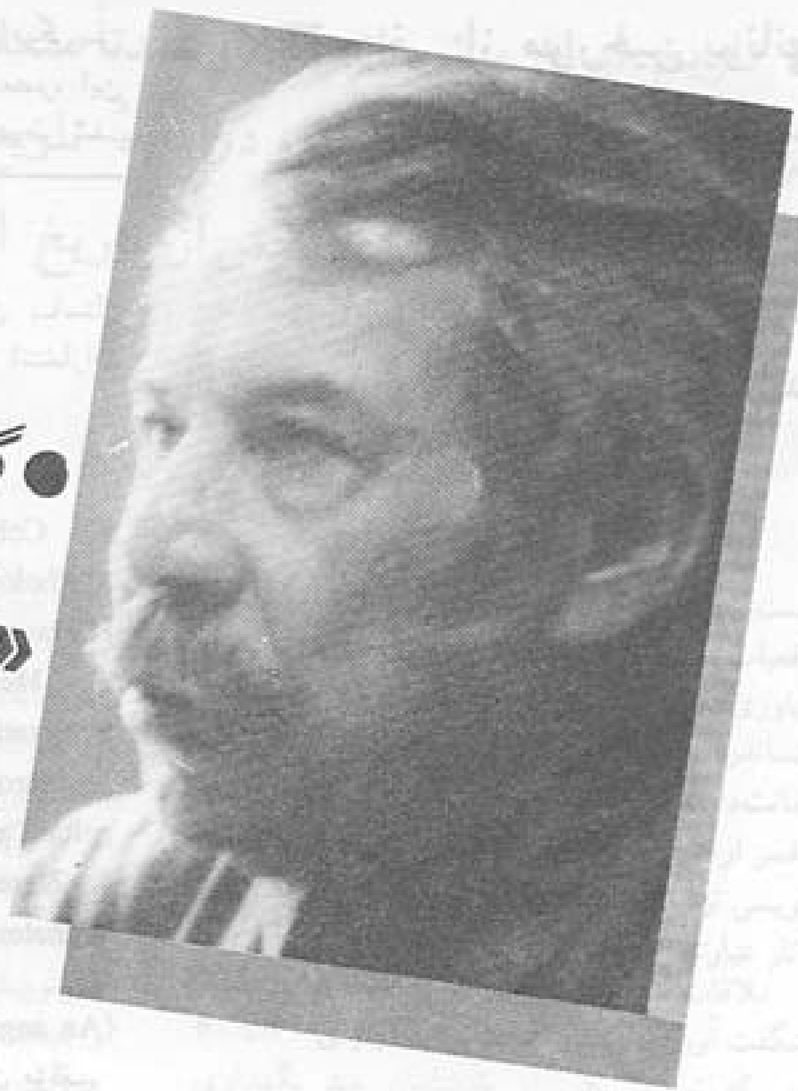
۱۴) رب النوع بابلی

۱۵) به معنای فرمانده گروه چند هزارنفری (۱۰ هزارنفری) = Chiliarch

۱۶) مراد پس از گذشتن از دریا است.

■ برخی از مورخین یونانی نادرستی مطالب و حتی مشاهدات شخص هرودت را مورد تردید قرار داده‌اند.





● گفتگویی با داود رشیدی کارگردان تئاتر

«تئاتر حرفه‌ای» یا «حرفه‌ای‌ها در تئاتر»؟

■ داود اسماعیلی

با تجارب تلخ و غم‌انگیزی که از سیر حرکت تئاتر در ایران، به ویژه از زمان گذشته در دست است، باید به دست‌اندرکاران تئاتر تجربی، تئاتر آزمایشگاهی، دانشجویی، علاقه‌مندان و دوستداران تئاتر و استادان این هنر حق داد که در این شرایط، یعنی در شروع مجدد کار تئاتر به صورت به اصطلاح «حرفه‌ای»، نگران و مضطرب باشند، احساس خطر کنند و گاه مواضع سرسختانه‌ای بگیرند و مخالفت شدید نشان دهند.

پیش از این که کیفیت تجارب تلخ گذشته و جنس خطری که احساس می‌شود، بررسی شود، ابتدا باید مسأله‌ای به نام تئاتر حرفه‌ای تحلیل و تفسیر شده و روشن شود که آیا پدیده‌ای به نام «تئاتر حرفه‌ای» چه مفاهیمی می‌تواند داشته باشد.

به طور قطع ومسلم، تئاتر دارای قواعد تکنیکی و قالب‌های نمایشی و شیوه‌های اجرایی خاص خود است که بخش اعظم آن‌ها به صورت سلسله اصول علمی و آکادمیك شناخته شده و یك متن نمایشی بر حسب تناسب کیفیت مفاهیم... محتوایی خود با آن اصول به اجرا درمی‌آید. از قواعد تکنیکی که بگذریم، تئاتر به عنوان یك پدیدهٔ هنری از مفاهیمی متشکل می‌شود که هر پدیدهٔ هنری دیگر... و به دلیل بهره‌مندی از کلام، از وسعت بیشتری برخوردار است. یك متن نمایشی مانند هر پدیدهٔ هنری دیگر ارکان خاص خود را دارد، مانند: زیبایی، سادگی، آزادی و..... و در نهایت هدف که تعالی انسان و خداگونه شدن اوست.

با توجه به آنچه که از نظر گذشت، باید گفته شود، مسلم و قطعی است که آن چه به نام تئاتر نامیده می‌شود، چه حرفه‌ای و چه غیر حرفه‌ای، نمی‌تواند از قواعدی که ذکر شد خارج شود، زیرا دیگر به آن تئاتر اطلاق نخواهد شد. بنابراین، فرم و محتوا و هدف در یك پدیدهٔ هنری به نام تئاتر، بر حسب اصول علمی و آکادمیك آن در وضع به اصطلاح حرفه‌ای و وضع غیرحرفه‌ای (دانشجویی، آزمایشگاهی و تجربی)... هیچ فرقی نمی‌کند، پس اصطلاح تئاتر حرفه‌ای به خودی خود اشکالی ندارد.

از طرف دیگر، هدف از عنوان اصطلاح «تئاتر حرفه‌ای»، در حقیقت تئاتری است که «حرفه‌ای‌ها» آن را تهیه و اجرا کنند، به آن معنا که نویسنده، کارگردان، هنرپیشه، طراح و.... و همهٔ آن‌ها که دست اندرکار تهیه و اجرای یك نمایش می‌شوند، کسانی هستند که شغل و حرفه و محل گذران معیشت آن‌ها نیز از راه کار تهیه و اجرای تئاتر است. این موضوع نیز یك مفهوم طبیعی و متعارف است و به هیچ وجه قابل انتقاد نیست. بدیهی است که بالاخره روزی دانشجویان و فارغ التحصیلان و کسانی که رشتهٔ تئاتر و گرایشهای مختلف آن را برگزیده‌اند، علی القاعده (باستثنای خیلی ناچیز احتمالا) به صورت یك حرفه‌ای به کار تئاتر خواهند پرداخت.

حال که مسأله تئاتر حرفه‌ای و به عبارتی حرفه‌ای‌ها در تئاتر روشن شد، ببینیم علت نگرانی و هراس دست‌اندرکاران تئاتر تجربی، دانشجویی، دوستداران تئاتر و استادان هنر... از چیست. بدون شك این نگرانی‌ها، به خاطر خطراتی است که به تجربه ثابت شده است از ناحیهٔ کار حرفه‌ای و حرفه‌ای‌ها متوجه اساس تئاتر سالم و خوب می‌شود و اشاره به مواردی کلی، از مهمترین این خطرات ضروری است.

یکی از مهم‌ترین خطرات که چیزی در حدود چهل سال تجربه تئاتر در ایران، آن را به اثبات رسانده است، این است که: تئاتر گاه به دلیل عدم پاسخگویی به تأمین هزینه‌های خود و همچنین عدم تامین نیاز مالی گروه هنرمندان حرفه‌ای آن و گاه نیز به علت اعمال شیوه‌های تجارتی مخرب صاحبان سالن‌ها، تهیه کنندگان و سرمایه‌گذاران سودجو و تاجرپیشه، به منظور تحصیل درآمد بیشتر، سیر قهقرایی کرده و به مفاهیم ضدارزش و سلیقه‌ی عوام پسندانه نزدیك شده و در نهایت به منجلاب ابتذال سقوط کرده و نابود شده است. این واقعیت را با چندش‌آورترین و کریه‌ترین شکل خود از سال‌های اواخر دهه سی تا اواخر سال پنجاه و هفت در سالن‌های تئاتر لاله‌زار تهران و اکثر

■ داود رشیدی: یك هنرمند باید متعهد باشد، باید به رسالت خود مؤمن باشد. هنرمند اگر متعهد نباشد، دیگر هنرمند نیست. چیزی دیگراست. یعنی نمی‌توان حتی به ذهن آورد که یك هنرمند، متعهد نباشد.

سالن‌های تئاتر کشور مشاهده کردیم، و بعد از پیروزی انقلاب هم با حذف کنسرت‌های مهوع و عناصر دیگری هم‌چون شعبده بازی، آکروبات و... تا اوایل دهه شصت ادامه داشت.

مساله دیگر که موجب نگرانی است، وجود هنرپیشگان حرفه‌ای مشهور و صاحب نام در تئاتر است، حضور این هنرپیشگان در صحنه یك تماشاخانه موجب جذب تماشاگران بیشتری می‌شود که نه به خاطر تماشای نمایشنامه، که برای دیدن هنرپیشگان مشهور به آنجا می‌روند و در نتیجه، دو اشکال عمده ایجاد می‌کند.

اشکال اول این است که به خاطر تأمین دستمزد این هنرپیشگان که غالبا ارقام سنگینی را تشکیل می‌دهد، گردانندگان تئاتر (تهیه کننده و کارگردان) اجباراً به تهیه و اجرای نمایشنامه‌های سبك، عوام پسند و بازاری!! دست می‌زنند و این کار موجب سقوط در ورطهٔ ابتذال می‌شود.

از طرف دیگر، یك تئاتر خوب و سنگین و سالم که همزمان باچنان نمایشی که ازهنرپیشگان صاحب‌نام و معروف به اجرا درمی‌آید، مقارن می‌شود، به علت عدم استقبال عموم تماشاگران در همان ابتدای کار دچار بحران و شکست مالی شده و به تعطیل کشیده می‌شود.

البته گاه هنرپیشگان مشهور فقط یك روز و گاه حتی تنها در یکی، دو، سئانس اولیه از اجرا، به خاطر حضور خود تماشاگر را جذب می‌کنند و در تداوم اجرا، اگر کار خوب، و در سطح عالی و مطلوب و یا برعکس در سطحی عوام‌پسندانه و به اصطلاح بازاری باشد با استقبال دو قشر منورالفکر و دوستداران تئاتر خوب، یا با استقبال عوام روبرو می‌شود، و اگر یك کار سطحی و پیش پا افتاده باشد، حضور چنین هنرپیشگانی نیز مانع از شکست و تعطیل آن نخواهد شد.

یك صورت دیگر هم می‌تواند وجود داشته باشد که خیلی ساده لوحانه فکر کنیم که باید همه جور تئاتری داشته باشیم، یعنی عده‌ای به خاطر ارتقاء سطح فرهنگ جامعه و اعتلای تئاتر تلاش کنند و در کنار آن‌ها اجازه بدهیم عده‌ای سودجو به تجارت در تئاتر یا سینما بپردازند و بگوییم که حق انتخاب با تماشاگر است و در حقیقت تئاتر سالم را با دست خالی و بدون سلاح در مقابل تئاتر تجارتی و مبتذل رها کنیم و بگذاریم که، این، آن یکی را نابود کند و از بین ببرد.

*

به همین مناسبت، یعنی آغاز کار حرفه‌ای‌ها در تئاتر با آقای داود رشیدی که از استادان تئاتر و از هنرمندان صاحب نظر قدیمی است و سال‌های زیادی از عمر خود را صرف خدمت به هنر تئاتر ایران و تربیت جوانان برای تئاتر ایران کرده است، به گفتگو نشسته‌ایم که متن آن در پی از نظر می‌گذرد و قبلاً لازم است ذکر شود که، به دنبال اخذ تصمیم برای دایر کردن «تئاتر حرفه‌ای»... یا در حقیقت دعوت از حرفه‌ای‌های تئاتر برای تهیه و اجرای نمایش در سالن‌های تئاتر، آقای داود رشیدی و خانم پری صابری اولین کارگردان‌هایی بودند که در این راه پیشقدم شدند.

□ در ابتدای گفتگو از آقای داود رشیدی سؤال شد که دیدگاه خود را از «تئاتر حرفه‌ای» بیان کند، آقای رشیدی پاسخ داد:

■ ما، آدم‌های حرفه‌ای تئاتر داشتیم، امّا «تئاتر حرفه‌ای» نداشتیم. درحالی که باید تئاتر حرفه‌ای داشته باشیم، نمی‌توانیم یك تئاتری داشته باشیم صرفاً آزمایشگاهی، صرفاً آماتوری و به طور کلی دانشجویی، زیرا این تئاتری زنده و پویا نخواهد بود. تئاتر ما تقریباً یك چنین چیزی بود...

□ - باید توجه داشت، تئاتر دانشجویی و تجربی که از دانشگاه و از طریق اصول و مفاهیم علمی و آکادمیك تغذیه می‌کند و به طور مداوم نیز با تحقیق و آزمایش و تجربه غنی‌تر و پربارتر می‌شود، می‌تواند بنیان ساز یك تئاتر حرفه‌ای، خوب، سالم، قابل پذیرش و از لحاظ فرهنگی به طور کامل سودمند باشد، آیا نباید به این تئاتر بهای بیشتری داده شود؟

■ خوب، البته این تئاترهای دانشجویی و تجربی باید باشد و باید به همهٔ این‌ها خیلی کمك بشود، زیرا که این‌ها همه مبنای یك تئاتر حرفه‌ای خوب و سالم، با غنای فرهنگی است. این‌را هم بگویم وقتی ما گفتیم تئاتر حرفه‌ای، خیلی‌ها این برداشت را کردند که تئاتر دانشجویی و تئاتر تجربی دیگر نه... درحالی که اینطور نیست، اصلاً این‌طور نیست تئاتر تجربی و دانشگاهی نیروهای لازم انسانی و نیروی خلاقه برای تئاتر حرفه‌ای را تأمین می‌کنند و این‌ها یاد می‌دهند که تئاتر حرفه‌ای باید چه‌طور باشد، این‌ها سرآغاز تئاتر حرفه‌ای هستند، در همهٔ دنیا هم همین‌طور است. پس داشتن تئاتر حرفه‌ای به این مفهوم نیست که تئاتر آزمایشگاهی و تجربی نداشته باشیم، وجود این هردو ضرورت کامل دارد.

□ آقای رشیدی، شما در کار تئاتر سابقه‌ای طولانی دارید، مهمتر این که تجربیات زیادی در همه زمینه‌های تئاتر ایران، ذخیره کرده‌اید و در متن بحران‌های آن بوده‌اید و به طور مسلم علل انحطاط، ابتذال و سقوط آن را نیز در مراحل مختلف طی سی سال اخیر بهتر از خیلی‌ها می‌دانید. به نظر شما چگونه تئاتر دچار بحران می‌شود، چگونه باید با این بحران‌ها مقابله و از آن‌ها جلوگیری کرد، آیا بازهم با شروع کار تئاتر حرفه‌ای و حرفه‌ای‌ها، باید منتظر بحران و بعدهم سقوط به منجلاب ابتذال باشیم؟

■ این هراس وجود دارد که تئاتر حرفه‌ای به یك تئاتر مبتذل و خالی از محتوا تبدیل شود، خوب این خطر همیشه هم وجود دارد و چه بهتر که ما همیشه این خطر را حس کنیم و بدانیم اگر مراقب نباشیم و درست عمل نکنیم، به همان جا می‌رسیم. من در این جا می‌خواهم یك تجربه را عنوان کنم: مثلاً تئاتر سنگلج، تئاتر سنگلج وقتی شروع به کار کرد، یك تئاتر حرفه‌ای بود، امّا با مردم بخوبی ارتباط برقرار کرد، مردم هم استقبال می‌کردند و در این تئاتر نمایش‌های خوبی هم اجرا شد و به ابتذال هم کشیده نشد، چرا؟ برای این‌که مدیریت خوبی داشت، مسئولینی داشت که آگاه بودند، مواظب بودند... پس مدیریت اصل اوّل است. البته مدیریت باید با حمایت مسئولین تئاتر مملکت باشد. هردو با یك سیاست و در جهت حفظ و اعتلای هنر تئاتر حرکت کنند ومواظب باشند که تئاتر ما به آن‌جا نرسد که در ابتذال سقوط کند. مثل الآن اگر این تئاتر حرفه‌ای به جایی برسد که مبتذل شود و هدفش گیشه باشد، من مقصر نیستم، زیرا من یك نمایشنامه روی صحنه برده‌ام، اجرا کرده‌ام و رفته‌ام، امّا این مسئولین تئاتر مملکت هستند که باید مراقب و مواظب باشند که تئاتر به هر دلیل به سمت انحطاط و ابتذال نرود.

مسأله دیگر این است که دولت باید به تئاتر کمك کند، چه تئاتر حرفه‌ای و چه تئاتر تجربی و دانشجویی. ببینید، این تئاتر حرفه‌ای که الآن این همه مورد استقبال مردم قرار گرفته است و فروش آن شاید در تاریخ تئاتر کم سابقه است وعجیب این که از فیلم‌های سینمایی هم بیشتر فروش می‌کند، این، جوابگو نیست. اگر دولت کمك نکند، اگر دولت این سالن را در اختیار ما نگذارد، اگر دولت این پرسنل را در اختیار ما نگذارد، اگر هزینه‌های: دکور، لباس، نور، صدا، و تبلیغ ما را نپردازد، ما قادر به اجرای نمایش نخواهیم بود و الآن هم با همهٔ این کمك‌هایی که انجام شده، ما هنوز به نصف درآمدی که در همین مدت می‌توانستیم از سینما و تلویزیون داشته باشیم نرسیده‌ایم. خوب پس البته تئاتر حرفه‌ای هم نمی‌تواند تنها از محل گیشهٔ خود ارتزاق کند و اگر کمك‌های دولت انجام نشود نمی‌تواند سرپا بایستد و کار به جایی می‌رسد که خطر آن را مطرح کردیم.

□ - بدیهی است که دولت باید اعتبار مالی قابل توجهی را به امور فرهنگی و به ویژه به کارهای هنری و مهمترین آنها تئاتر و سینما... اختصاص دهد، تا تحرك همه جانبه‌ای را در حوزه‌های مختلف هنر باعث شود و ارتقاء کمّی و کیفی پدیده‌های هنری را نیز موجب شود. امّا همیشه این کمك‌ها در حدّی نبوده است که به خوبی کارساز باشد و نیازها را برطرف کند، آیا باز هم می‌توان امیدوار بود؟ یا راه دیگری به نظر شما هست؟

■ راه دیگر این است که قیمت بلیت گران شود و برنامه‌های تئاتر در محل‌ها و مناطق مخصوصی اجرا شود، که... آن هم چندان درست به نظر نمی‌رسد. بنابراین، دولت باید کمك کند و حداقل این سوبسید دولت که این روزها هم خیلی مُد شده است باید باشد، مثل خیلی جاهای دنیا، مثلاً سوییس، در سوییس دولت می‌آید و می‌گوید چون این تئاتر این اهداف را دارد و این تئاتر بار فرهنگی دارد، بنا براین برای هر تماشاچی که مثلاً فلان قدر فرانك پول بلیت می‌دهد، دولت هم مبلغی معادل آن می‌پردازد، یا در فرانسه و انگلیس تئاترهایی هستند که خرج آن‌ها را، و دستمزد آن‌ها را، دولت می‌دهد، و البته مدیریت آن‌ها با خود دست اندرکاران است و مدیران و گردانندگان آن‌ها را از بین خود هنرمندان انتخاب می‌کنند.

□ آقای رشیدی همان طور که شما هم اشاره کردید، اصولاً نقش مدیریت می‌تواند در تئاتر یك نقش اصلی و اساسی باشد و در جلوگیری از بحران‌ها، کمك به حرکت تئاتر در جهت تکامل کیفی، و حفظ آن از لغزش‌ها به طور قطعی، مؤثر باشد، امّا گاه این نقش به دلیل اتخاذ سیاستهای غلط و حساب نشدهٔ (عمدی یا غیر عمدی) مخرّب هم بوده است، و گاه نیز به دلیل سپردن این نقش به کسانی که آگاهی و تجربیات لازم را نداشته‌اند، لطمات و صدمات سنگینی بر تئاتر وارد شده، شما با تجربه‌ای که در طول سال‌های کار در تئاتر از عملکردهای مدیران دارید، فکر می‌کنید که این مدیران چه طور باید انتخاب شوند. و چگونه باید عمل کنند؟

■ عقیدهٔ من این است که مدیریت باید مستقل

باشد. مدیریت فرهنگی، هنری، باید مستقل باشد، مستقل عمل کند و مدیریت هنری باید در اختیار هنرمندان باشد. کمک دولت هم با یک سرپرستی کلی به لحاظ سیاست‌های فرهنگی (البته سالم) دولتی، باید باشد. این بهترین شیوه و راه است.

□ در بسیاری موارد دیده می‌شود که خیلی از هنرمندان، تن به کارهای بازاری و عوام پسندانه می‌سپارند و به سقوط در ابتذال کمک می‌کنند. این موارد را از گذشته تا حال فراوان دیده‌ایم. آن چه مسلم است و تجربه هم نشان داده است عده‌ای از این آدم‌ها به دلیل نداشتن سواد و معلومات و به ویژه دانش هنری، هم خود و هم تئاتر کشور را به سمت ابتذال می‌کشانند و بدیهی است که باید از کار مستقیم آن‌ها جلوگیری کامل شود. امّا علاوه بر آن‌ها عده‌ای از هنرمندان تحصیلکرده، با تجربه و صاحب نام هم به این کار اقدام کرده‌اند که البته این کار به هیچ وجه پسندیده نیست و در خور شأن این هنرمندان هم نیست و از همه مهم‌تر با رسالت هنری آن‌ها مغایرت دارد، کار اینها از طرفی توهین به شعور مردم محسوب می‌شود و از طرف دیگر تخریب فرهنگ عمومی را باعث می‌شود. آقای رشیدی شما برای این مهم چه پیشنهادی دارید، چه طور می‌توان این مشکل را حل کرد؟

■ خوب یک هنرمند باید متعهد باشد، باید به رسالت خود مؤمن باشد. هنرمند اگر متعهد نباشد دیگر هنرمند نیست، چیز دیگری است، یعنی در ذهن من نمی‌گنجد که یک هنرمند متعهد نباشد...

□ آقای رشیدی، لطفاً منظور خود را از «تعهد» هنرمند توضیح دهید.

■خوب، هنرمند قبل از هر چیز باید ببیند در کجا و در چه زمانی و در، چه شرایطی زندگی می‌کند، باید مردم و اجتماع خود ا بشناسد و به مسئولیت‌های خود در قبال مردم و اجتماع خود عمل کند و تنها مسئولیتی که هنرمند دارد، این است که به مردم کمک کند تا آن‌ها وارد حوزه‌های مفاهیم متعالی بشوند، کمک کند تا سطح ادراک آن‌ها به جایی برسد که مرحلهٔ روشن شدگی است، و در این مرحله است که انسان به سعادت و اختیار می‌رسد، اگر غیر از این باشد، دیگر هنرمند نیست. ما باید تماشاگر را بشناسیم، جامعهٔ خود را بشناسیم و براساس آن شناخت، آثاری اجرا کنیم که اولاً مبتذل نباشد و بعد هم با مردم به خوبی ارتباط برقرار کند.

اصولاً کار هنری دارای دو قطب است. تئاتر هم به عنوان یک پدیدهٔ هنری همینطور است، یعنی از دو قطب تشکیل می‌شود که یک قطب آن تماشاگر است. یک تئاتر خوب باید حتماً تماشاگر را به خود جذب کند، یعنی برای تماشاگر مفاهیم ارزنده داشته باشد، از غنای فرهنگی برخوردار باشد و همیشه چند قدم جلوتر از تماشاگر باشد و البته نه بیشتر، زیرا اگر تماشاگر آن را درک نکند، استقبالی هم نخواهد کرد و نه کمتر. زیرا دیگر ارزش دیدن نخواهد داشت. به هر حال، هیچ دلیلی ندارد که تئاتر حرفه‌ای رو به ابتذال برود، مگر این که مسئولین در وهلهٔ اوّل و هنرمندان در وهله‌ی بعد مراقب نباشند و یا به دلایلی اجباراً تن به این کار بسپارند.

□آقای رشیدی شما سال‌ها بود که از تئاتر فاصله گرفته بودید و به کار بازیگری در سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی پرداخته بودید، چه طور شد که مجدداً کار تئاتر را شروع کرده اید؟

■خوب، قرار نبود من شروع کنم. خیلی‌ها فکر کردند از اوّل قرار بوده است که من شروع کنم... نه!... خواستند شروع کنند، چند نفر پیشنهاد داده بودند، من هم پیشنهاد دادم، اتفاقاً به من پیشنهاد دادند که من دیرتر اجرا بگذارم ولی من وقت نداشتم، من گفتم اگر بخواهیم شروع کنیم باید از شانزدهم فروردین اجرا بگذاریم تا قبل از ماه محرّم. چون اگر می‌خواستیم دیرتر شروع کنیم، اوّل برمی‌خوردیم به مراسم سالگرد ارتحال امام (ره) و بعد هم به محرّم و صفر که با فضای نمایش جور نبود و بعد زمان اجرا به ماه‌های مهر و آبان موکول می‌شد که من وقت نداشتم.

□آقای رشیدی، بفرمایید برای شروع کار مجدد تئاتر به صورت حرفه‌ای، مسئولین امور تئاتر کشور چه کمک‌هایی به شما کرده‌اند؟

■خوب البته دولت الآن کمک می‌کند و به ما کمک کرده است. سالن، عوامل و پرسنل، دکور، لباس، امکانات تبلیغ و خیلی امکانات دیگر در اختیار ما گذاشته است و این کمک‌های بلاعوضی است که کرده‌اند. بدون این کمک‌ها ما هم نمی‌توانستیم... زیرا تئاتر به خودی خود جواب گو نیست. البته این کمک‌ها را باید بکنند، چون اگر نکنند امکان ادامه کار نیست، زیرا هزینه‌ها خیلی سنگین می‌شود.

□قرارداد شما با تئاتر شهر چگونه است و آیا شما مالیات مشاغل هم دارید؟

■ما با مدیریت تئاتر شهر صحبت کردیم، حساب کردیم، یعنی آمدیم گفتیم که این کاری است که باید با مردم ارتباط برقرار کند، باید مردم را جذب کند، اگر می‌گوئیم تئاتر حرفه‌ای ـ یک تئاتر حرفه‌ای به طور متوسط باید دست کم دو سوم سالن را پر کند، حالا این نمایش (یا هر نمایش حرفه‌ای که توسط مدیریت تئاتر و بر اساس سیاست‌های فرهنگی و هنری وی انتخاب می‌شود)، اگر دو سوم سالن را پر کند و فروش آن رقم مشخصی شود. آن را شاخص قرار می‌دهیم. ما اتفاقاً قرارداد جالبی با تئاتر شهر بسته‌ایم یعنی گفتیم این رقم مشخص را حد نصاب قرار می‌دهیم، حالا اگر فروش از این رقم بیشتر شد هم شما سود ببرید، هم ما و اگر کمتر شد هم شما ضرر بدهید، هم ما. در مورد مالیات مشاغل، چیزی به ما تعلق نمی‌گیرد. امّا شهرداری متاسفانه دوازده درصد از هر بلیت برمی‌دارد و این خیلی عجیب است. وقتی که از سینما پنج درصد می‌گیرد، از تئاتر که آن هم یک مقولهٔ فرهنگی است، دوازده درصد می‌گیرد، در حالی که شهرداری باید خود را موظف بداند که به تئاتر کمک هم بکند. یک شهرداری پیشرو و یک شهرداری مانند شهردار ما که برای زیباسازی شهر و حتی امور فرهنگی این همه فعالیت می‌کند، اصلاً موظف است که به تئاتر هم کمک کند، یعنی نه تنها این دوازده درصد را نباید بگیرد، بلکه باید قسمتی از درآمد خود را هم به تئاتر اختصاص بدهد، نه تنها شهرداری، بلکه من می‌گویم که سایر تشکیلات مانند وزارت نیرو و مخابرات نباید پول خدمات خود را از تئاتر بگیرند و این حداقل کمکی است که می‌توانند و باید بکنند.

□آقای رشیدی آیا فکر می‌کنید که قیمت بلیت‌ها عادلانه است؟

■خیر، هنوز به نظر من برای تئاتر کم است، خیلی کم است. اگر مقایسه کنیم به نسبت قیمت بلیط تئاتر و سینما در دنیا می‌بینیم که همه جا هفت، هشت و ده برابر است. در اینجا ما قیمت را گذاشته‌ایم صد و صدوپنجاه تومان، بلیت سینما پنجاه تومان است یعنی قیمت بلیت تئاتر چیزی در حدود دو یا سه برابر است. الان قیمت یک پاکت سیگار صد و پنجاه تومان است، قیمت بلیت سیرک هفتصد تومان است و تئاتر به نسبت آن‌ها خیلی کم است.

ببینید، باز هم در این مورد ممکن است برداشت‌های غلط بشود، درست است که اقشاری در جامعه هستند که شاید همین صد و صد و پنجاه تومان را هم نمی‌توانند بدهند، مانند: دانشجویان، جوانان، کارگران و امثال این‌ها، اما این وظیفهٔ موسسات و تشکیلات است که کمک کنند. مثلاً کارخانه‌ها، دستگاه‌های دولتی، دانشگاه‌ها، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، مجتمع دانشگاهی هنر، دانشکدهٔ صدا و سیما و... این‌ها برای این که به تئاتر کمک کنند، باید بلیت را به قیمت اصلی، حالا دویست یا سیصد تومان بخرند و با بهایی کم‌تر و مناسب حال دانشجو، کارگر، کارمند در اختیار آن‌ها بگذارند.

در حال حاضر این انتظار هست که ما تخفیف بدهیم و من این سئوال را دارم که آیا این وظیفهٔ هنرمندان است که کمک کنند؟.. خیر! من می‌گویم که این وظیف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فرهنگ و آموزش عالی، وظیفهٔ دانشگاه‌ها و موسسات فرهنگی است که این کمک‌ها را هم به اقشاری مثل کارگر، کارمند، دانشجو و مردم بکنند و هم به تئاتر کشور و هنرمندان.

خوب، حالا گذشته از این مسائل، خوب است قدری در اطراف نمایشنامهٔ «پیروزی در شیکاگو» نوشتهٔ «والتر وایدلی» که شما آن را در دست اجرا دارید، صحبت کنیم. آقای رشیدی شما چرا از بین این همه نمایشنامه، «پیروزی در شیکاگو» را انتخاب و اجرا کردید؟

من اول می‌خواستم نمایش دیگری را کار کنم که فقط دو پرسناژ داشت و دارای محتوای خوبی هم بود که حتماً آن را در آینده کار خواهم کرد. بعد با مدیریت تئاتر شهر صحبت کردیم و ایشان ضمن صحبت گفت که بهتر است نمایشی باشد که از لحاظ فرم اجرا و کارگردانی جالب‌تر باشد. عقیدهٔ ایشان این بود که هم نمایشی جذاب‌تر باشد و هم برای من که پس از سال‌ها به تئاتر بر می‌گردم، یک نمایش خیلی سنگین و ساکن نباشد انتظار تماشاچی را هم احتمالاً بر آورده نکند. به هر حال این پیشنهاد مرا به فکر انداخت و من دوباره شروع کردم به مرور کردن نمایشنامه‌هایی که در ذهن داشتم و تصمیم داشتم روزی آن‌ها را اجرا کنم و «پیروزی در شیکاگو» به نظر من جالب آمد، هم از لحاظ فرم و هم محتوا که آن را پیشنهاد کردم و مورد موافقت قرار گرفت. من فکر می‌کنم که همیشه برای انتخاب نمایش، سه کیفیت مهم را باید در نظر داشت، اول این که نمایشنامه باید کارگردان را جذب کند و کارگردان با آن رابطه برقرار کند، دوم این که نمایشنامه بتواند با تماشاگر رابطه برقرار کند، سوم این که برای مخاطبین



خود از همه اقشار مفاهیم ارزنده و سازنده داشته باشد و من معتقدم که پیروزی در شیکاگو هر سه کیفیت را داشت. این نمایشنامه برای شرایط اجتماعی ما مناسب است و به درد می خورد و می تواند جهشی به تئاتر بدهد.

□ نمایش «پیروزی در شیکاگو» را دیدیم، گو اینکه این کار خیلی قدیمی و تقریباً مربوط به سی سال پیش است، اما مفاهیم، پیام‌ها، و هشدارهایی دارد که مفید و ضروری است. در بروشور نمایش آمده است که «والتر وایدلی» نویسندهٔ نمایشنامه به فرزند شما نوشته بود: «به او اطلاع دهید که خیلی هیجان زده و متعجب شدم وقتی فهمیدم که او بعد از سی سال می خواهد این اثر دوران جوانی را که در خلاقیت آن سهیم بود، در کشورش دوباره کار کند...»

آشنایی شما با «والتر وایدلی» از کجا شروع شد و شما این نمایش را قبلاً در کجا و چگونه کار کرده اید؟ آیا شما در خلق متن هم آن طور که وایدلی اشاره کرده است سهیم بوده اید؟

■ آشنایی من با والتر وایدلی از بازی در این نمایشنامه شروع شد. من در آن موقع در تئاتر «کاروژ» سوییس، استخدام بودم و در آن جا با کارگردانی «فرانسوا سیمون» تمرین این نمایشنامه شروع شد و نقش «ریفیوتو» را هم به من واگذار کردند. فرانسوا سیمون با کمك بازیگران، تغییرات و اصلاحاتی در متن به وجود آورد، و چون پیروزی در شیکاگو اولین کار والتر وایدلی بود، این تغییرات و اصلاحات را پذیرفت و شاید این اشاره والتر وایدلی به همین مورد است که همه گروه در تغییرات و اصلاحات سهیم بودند، ولی بیشتر فکر می کنم که منظور وی بازی من در نمایش و اجرای نقش «ریفیوتو» بوده است.

□ آقای رشیدی «پیروزی در شیکاگو» در محتوای خود چهره ای زشت از یك نظام سرمایه‌داری نشان می دهد که در آن انسان با تبهکاری و تسلیم شدن در مقابل تبهکاران و جریان های ناهنجار و غیر اخلاقی و ضد انسانی می تواند رشد کند و در غیر این صورت، محکوم به نابودی خواهد بود، این محتوا هر چند تکراری است، اما به لحاظ شرایط خاص جامعهٔ ما به ویژه به لحاظ مواضع سرسختانه ایدئولوژی ما، علیه جریان‌های سلطه طلب جهانی، کاری مطلوب و مناسب و در خور تحسین است. به همین مناسبت جا دارد به شما و به همهٔ همکاران شما و کسانی که در اجرای این نمایش و در تئاتر شهر با شما همکاری کرده و می کنند خسته نباشید بگوییم. اگر در مورد نمایش حرفی دارید، بگویید.

■ متشکرم، همان طور که شما اشاره کردید، در استرکتور این نمایشنامه، یك عده و باندهایی امور جامعه را در دست دارند و هر طور بخواهند آن را می گردانند و همیشه به فکر منافع خود هستند، این‌ها حتماً هم به فکر مصلحت جامعه نیستند و حتماً هم نیت پاکی ندارند. خود این‌ها تبلیغ می کنند که در این جامعه و در این نظام، یك فرد می تواند اگر بخواهد و اگر توانایی اش را داشته باشد، به جاهای خیلی بالا برسد. و «فورد» سرمایه‌دار معروف و صاحب کارخانه‌های اتومبیل سازی فورد را الگو قرار می‌دهند، که این دروغ است. اتفاقاً این نمایشنامه همین را اثبات می کند، مثلاً «اسمال» قهرمان نمایش با این که حتی حاضر به سازش است و می گوید: «اگر ارباب بگوید سیاه، من می گویم سیاه و اگر ارباب بگوید، سفید من می گویم سفید»، ولی نمی تواند مگر این که وارد آن دسیسه ها، باندها و دسته‌ها بشود و اگر یك کمی تاهم آهنگی داشته باشد، او را پرت می کنند.

چنانچه «باتل جو» که یك گانگستر است، یك آدم کش است، اما هنوز یك کمی خصلت‌های انسانی در او باقی است، یعنی دوست دارد بانك بزند، دوست دارد دزدی کند، اما دوست ندارد بچه دزدی کند، وقتی قضیه دزدیده شدن بچه «کراسول» را فاش می کند، کشته می شود.

یعنی بر خلاف تبلیغ شدیدی که می‌کنند و آن «زندگی به شیوه آمریکایی» و این‌ها در واقعیت چیز دیگری است، و کیفیت واقعیت در آن جامعهٔ بر خلاف تبلیغ آن‌هاست.

□ امیدواریم شروع کار شما، سرآغاز یك دوران رشد و ارتقاء کمی و کیفی خوبی برای تئاتر باشد و با انتخاب و اجرای آثار برجسته و ارزشمند، در جهت خدمت به فرهنگ عمومی جامعه و هنر تئاتر موفق باشید متشکریم.

■ نگاهی به نمایشنامه «پیروزی در شیکاگو»

تئاتر، دراندازه‌های حرفه‌ای

■ محسن بیگ آقا


والتر وایدلی

□ پیروزی در شیکاگو
□ اثر والتر وایدلی
□ مترجم و کارگردان: داود رشیدی
□ طراح دکور، لباس و آفیش: مرتضی ممیز
□ موسیقی: بابك بیات
□ مدیر برنامه‌ریزی و دستیار کارگردان: مسعود میمی
□ دستیار دوم کارگردان: لیلی رشیدی با همکاری محمود کریم‌پور
□ نوازندهٔ پیانو: علیرضا عصار، ساکسیفون: فوآد حجازی، جاز: حسن رحمانی
□ طراح گریم: مهین میهن
□ اجرای گریم: افسانه قلی‌زاده، حوریه نصراللهی‌فر، بهمن صنیعی، کامبیز معماری، مهدی رضاخانی، بهزاد خداویسی مطلق
□ بازیگران: مهدی هاشمی، فریماه فرجامی، فرهاد محبت، داود رشیدی، کاظم هژیر، آزاد، نیره فراهانی، منوچهر حامدی، امیرحسین صدیق، حمیدرضا اسلامی، سیروس ابراهیم‌زاده، سوسن مقصودلو، افسانه چهره‌آزاد، مریم معترف، محمود جعفری، محمود بصیری، محمد روحی، سیامك اطلسی، وحید رزاقی، امیرحسین سلیمانی، رامین خدابخشی‌زاده، حمیدمهرآرا، محمدرضا کاظم‌زاده، لیلی رشیدی، غلامرضا طباطبائی.
□ فروردین، اردیبهشت وخرداد ۱۳۷۱، سالن اصلی تئاتر شهر

گرچه نمایشنامه‌هایی مانند پیروزی در شیکاگو چندان وابسته به نویسنده‌اشان نیستند، اما اطلاعات ما از والتر وایدلی نیز بسیار محدود است. در این حد که متولد سوییس است و با توجه به اینکه تحقیقی در بارهٔ ادبیات قسمت فرانسه زبان سوییس انجام داده و با فرانسویان مراوده داشته، ارتباطش با تئاتر حرفه‌ای این کشور را نباید از یاد برد. نکتهٔ مهم دیگر در مورد وایدلی، ترجمهٔ آثار فردریك دورنمات و برتولت برشت به زبان فرانسه است که تأثیر اجتناب ناپذیری بر کار او گذاشته است؛ تأثیری که در اجرای فعلی نمایشنامه به درستی نمایان است.

پیروزی در شیکاگو در واقع نمایش شکست آدمهای ساده‌ای مانند اسمال است که در میان مناسبات اجتماعی جایی ندارند. اسمال از شیشه پاك‌کنی به روزنامه‌نگاری ترقی کرده است. اما استعداد و پشتکارش چندان کمکی به دوام او در پیشهٔ برمخاطره‌اش نمی‌کند و به قول یکی از شخصیتهای نمایشنامه ـ که به نوبهٔ خود قربانی می‌شود ـ یکی از هزاران آدمی می‌شود که در شیکاگو یافت می‌شوند.

در پایان نمایشنامه همچنان به دور بسته‌ای می‌رسیم. پس از رفتن اسمال، شیشه پاك‌کن جوان دیگری جایش را در روزنامهٔ شیکاگوتایمز گرفته است. اشاره‌ای به تداوم شکست آدمها در یك سیستم که همچنان پابرجاست.

□

درمورد اجرای پیروزی در شیکاگو، همهٔ نکته در این است که پس از سالها نمایشنامه‌ای به روی صحنه رفته است که می‌توان تئاتر حرفه‌ای را به آن اطلاق کرد. در پی تصمیم مرکز هنرهای نمایشی مبنی بر طرح گسترش تئاتر حرفه‌ای، قرار شد هنرمندان تئاتر جهت اجرای نمایش بطور مستقل با مدیریت تئاتر شهر قرارداد ببندند. در میان نمایشنامه‌های دایی وانیا (به کارگردانی پری صابری)، نیرنگهای اسکاپن (قطب‌الدین صادقی)، پرندهٔ سبز (دکتر محمود عزیزی)، که همزمان با پیروزی در شیکاگو به روی صحنه رفتند، این نمایشنامه بی‌تردید از جهت ارائهٔ یك فعالیت حرفه‌ای، موفقترین بوده است. ازدحام ناگهانی انبوه تماشاگران، ناشی از همین کار حرفه‌ای است. داود رشیدی که سالها قبل (در دههٔ چهل) با اجرای درخشانی از نمایشنامهٔ در انتظار گودو (اثر ساموئل بکت) مهارتش را نشان داده بود، حالا در نمایش پیروزی در شیکاگو نیز موفق می‌نماید. واقعیت این است که این نمایش پس از سالها، تماشاگران غیرحرفه‌ای بسیاری را به سالن کشاند. چنانکه در مورد تماشاگران سینما نیز از جهت آماری ثابت شده است، تماشاگران اصلی تئاتر نیز نه علاقمندان حرفه‌ای این هنر، بلکه عامهٔ تماشاگر هستند. استفاده از متنی سرزنده که امکان آزادی عمل زیادی به کارگردان و نیز بازیگران در اجرا می‌دهد، در کنار استفاده ازموسیقی زنده ومداوم، از عوامل اصلی جذابیت پیروزی در شیکاگو هستند. متن نمایشنامه، در واقع داستانی تکراری دارد که این نکته با توجه به زمان نگارش آن در سال ۱۹۶۲ طبیعی است. شاید در آن زمان، نمایش هرج و مرج موجود در آمریکا و مثلاً ظلمی که به سیاهپوستان می‌شود، نکته‌های تازه‌ای در برداشته است. اما اکنون حرف تازه‌ای در نمایشنامه نمی‌توان یافت. حتی شکست در رابطهٔ معصومانهٔ



جورجیا نیز نکتهٔ تازه‌ای را نشان نمی‌دهد. مهم این است که در اجرای همین متن، چگونه از ظرفیتهای تکنیکی آن استفاده شده است. در این زمینه می‌توان از تکنیك فاصله‌گذاری نام برد که در جای جای اجرا مورد استفاده قرار گرفته. بازیگران بارها رو به تماشاگران از انگیزهٔ کارهایشان می‌گویند و حتی در مورد اسمال کار به تعریف داستانی که تماشاگر آنرا ندیده است نیزمی‌کشد. اسمال درصحنهٔ دیدار با هانری استار این مورد را به اوج می‌رساند. جایی که با یك فاصله گذاری کوتاه میان دیالوگها، گذشت زمان و بیخود شدنش را نشان می‌دهد. گرچه بنظر می‌رسد در این فاصله‌گذاری‌ها به منظور همان درگیر کردن و جذب بیشتر تماشاگر، گاه افراط شده است و به ریتم نمایشنامه لطمه وارد آمده است. به این ترتیب تأثیر آثار دورنمات و برشت ـ که با شخصیتهای معدودشان و با استفاده از فاصله‌گذاری‌های مناسب، فضایی قابل باور را می‌سازند ـ بر نمایشنامه‌های وایدلی، در اجرای فعلی آن، کارکردی مثبت داشته است.

اما نکته مهم دیگر، تأثیر حیرت‌آور سینما بر اجرای پیروزی در شیکاگو است. موردی که شاید از جهتی بتوان با فعالیت طولانی داود رشیدی در سینما، آن را توجیه کرد. کاربرد موسیقی متن، نوع بازیگری، استفاده از اسلاید ـ که البته در تئاتر مورن جای خودش را دارد ـ و فضاسازی صحنه بیش از تکنیکها و امکانات تئاتر، وابسته به سینما هستند. تا آنجا که مثلاً شخصیت مهدی هاشمی گاه به نقش او در فیلم «دو فیلم با یك بلیت» شباهت پیدا می‌کند. اینجا دیگر تیپ‌سازی‌ها مهمترند تا بازی بازیگران. مایم و حرکات چهره در دوری بازیگر با تماشاگران محو می‌شود و آنچه می‌ماند، تیپ‌هایی است معرف یك شخصیت شناخته شده و معین. و فراموش نکنیم که نوع نمایشنامه و عامیت آن در شخصیت‌پردازی نیز اجازهٔ این تصویرسازی سینمایی را به کارگردان داده است. همانطور که در استفاده از موسیقی متن که توسط بابك بیات ـ که چند کار مهم سینمایی در آثارش دارد ـ نیز این نکته به چشم می‌خورد. موسیقی اینجا لحظه‌ای است و تنها به کار فضاسازی و حس و حال دادن به صحنه نمی‌آید. موسیقی با آدمها هم‌آهنگ است، خطر را اعلام می‌کند، همگام با آنها در درماندگی غمگین می‌شود و حتی با نوایی ناگهانی به جایشان جیغ می‌کشد. در اینجا می‌توان به کاربرد واستفادهٔ صحیح از ساکسیفون اشاره کرد که به خوبی در ارائهٔ فضای شیکاگو و زمختی موجود در آن جا افتاده است.

پیروزی در شیکاگو هر چند در اندازه‌های فعلی‌اش نیز اجرایی قابل قبول است، اما تا حدی کشدار بنظر می‌رسد. صحنه‌های شعرخوانی رمانتیك جورجیا و یا برخوردهای تکراری اسمال با خبرنگاران و دیگر شخصیتها و تأکید بر شخصیتهایی مانند سی‌بل که حضورشان می‌توانست کوتاهتر باشد، همگی موجبات کسالت‌آور شدن صحنه‌هایی از نمایش را فراهم آورده‌اند. گرچه کارگردان با ارائهٔ میزانسن‌های متفاوت تاحدی در شکستن این فضا تلاش داشته است و تنوع را در جهت بکارگیری همان جذابیتها سرلوحهٔ کارش قرار داده است، با اینهمه نمایش نمی‌تواند کشش اولیه‌اش را تا پایان حدود سه ساعت زمان، حفظ کند.

با شروع فعالیت حرفه‌ای، بازیگران سینما ـ که بسیاری‌شان از تئاتر آغاز کرده بودند ـ به تئاتر روی آورده‌اند. بازیگرانی که شناخته شده‌اند و کار حرفه‌ایشان جای تردید ندارد. مهدی هاشمی با حرکات متناسب بدن و بازی پرجنب و جوش، فریماه فرجامی با لحن صدایی تئاتری و سیروس ابراهیم‌زاده با بازی قدرتمندی که به سختی بتوان از نقش تفکیکش کرد، بهترین‌های پیروزی در شیکاگو بودند. همچنین باید از بازی خوب حمید مهرآرا در نقش تیبریو ویلسن، سیاهپوست زجرکشیده، و نیز محمود جعفری در نقش ریفیوتو که شخصیت جالبی از تیپ ایتالیایی‌های به قدرت رسیده در آمریکا را ارائه می‌دهد، یاد کرد. گرچه اصرار داود رشیدی برای بازی در نقشی که چندان در اجرای آن موفق نیست، عجیب است و یا کارهای منشی‌های کراسول گاه نمایش را تا سطح شوخی‌های سبك پایین می‌آورد، با این همه کارگردان نمایش نشان می‌دهد که در گرفتن بازیهای خوب از بازیگران حرفه‌ای موفق است.

● گفتگو با ناصر رحیمی دربارهٔ تاریخچهٔ خوشنویسی و راه و رسم مشق کردن

کافی نوشته‌ام که به تمام عالم ارزد

● م ـ میرزاده

□ به عنوان مقدمه

خط زیبا، تجلی عالم معنا در جلوهٔ صورت است؛ هندسه‌ای است روحانی که چرخشها و دوایر عالم هستی را از انحنای گردن آهو تا طرّهٔ شاهدان زیبارو به یاد می‌آورد و به زبان حال، درس انس و الفت و مهربانی و نظم و تناسب و استواری می‌دهد و به آب لطف، روح را تلطیف می کند و غبار لفظ را از چهره معنا می‌شوید تا جمال حقیقت، بی‌پرده عیان گردد و چنین است که چون کلام آسمانی و سخن عشق و معرفت را به خطی خوش بنگارند، انبساطی شگرف در جانها پدید می‌آورد و دل از عارف و عامی می‌رباید.

معرفی:

ناصر رحیمی، از جمله خوشنویسان بی‌ادعا، اما سختکوش و صاحب قریحه‌ای است که در آثارش می‌توان رگه‌هایی از خلق و ابداع را در عین حفظ ارزشها و سنتهای دیرپای خط و خوشنویسی جستجو کرد.

رحیمی که دستی توانا در خوشنویسی (بویژه نستعلیق) دارد، از سال ۶۱ به عنوان مدرس انجمن خوشنویسان ایران به کار آموزش مشغول است و هم اکنون در تدارک برپایی نمایشگاهی از آثار خود است که به زودی شاهد بازگشایی آن خواهیم بود.

رحیمی که بی‌دریغ، دل به سودای هنر خوشنویسی ودقایق و ظرائف آن سپرده است، تجربه‌های جالبی در آموزش هنر خوشنویسی و تأملی نیز در تاریخ تحول خط و خوشنویسی دارد. آنچه در زیر می‌خوانید، حاصل گفت‌وشنودی طولانی و مفصل با او است که با حذف پرسشها و تنظیمی مجدد، از نظر شما می گذرد:

تاریخچه

هنر خوشنویسی، از نخستین سالهای ظهور اسلام، مورد توجه و احترام عمیق مسلمانان بوده است. به طوری که در تمام ادوار تاریخ اسلام، می‌توان از این توجه و عنایت ویژه (به هنر خوشنویسی)، در تمامی سرزمینهای اسلامی نشان یافت. پیامبر اسلام (ص) توجه خاصی به خوشنویسی داشتند، به طوری که یکی از خوشنویسان مدینه، به نام «زیدبن ثابت» را به عنوان منشی و کاتب خویش برگزیدند، که می گویند بعدها درزمان عثمان، همین شخص، عهده‌دار گردآوری و نگارش نخستین نسخهٔ قرآن کریم شد.

خط کوفی که پس از خط «جزم» کهن‌ترین خط عربی است، پدید آمد و به عنوان خط نگارش قرآن، همراه با گسترش اسلام در سرزمینهای گوناگون رواج و رونق یافت، و در هر منطقه به تناسب ویژگیهای فرهنگی، دگرگونیهایی پذیرفت و همان‌گونه که بر خطوط محلی تأثیر نهاد، متقابلا از آنها نیز تأثیر پذیرفت و به شکلها و شیوه‌های گوناگون و نیز با اسامی مختلف چهره نمود. خط کوفی مراحل تحوّل و تطور خود را تا اواخر قرن ششم هجری ادامه داد و سپس، نقش بایستهٔ خود را در بیان اندیشه‌ها و شرح رویدادها از دست داد و جنبهٔ تزئینی صرف به خود گرفت. که بر دیوارهای مساجد و سطوح مناره‌ها شاهد آنیم.

خطوطی که از خط کوفی نشأت گرفتند و بنا به سنت کلاسیك، به عنوان خطوط ششگانه (سته) شناخته شده‌اند، عبارتند از:

۱) ثلث (دو دانگ دور، چهار دانگ سطح.)
۲) نسخ (تابع ثلث است.)
۳) محقق (یك دانگ و نیم دور، چهار دانگ و نیم سطح.)
۴) ریحان (تابع خط محقق است، زیرا اصول هر دو یکی است.)
۵) توقیع (سه دانگ دور و سه دانگ سطح: مجلدات را با این خط می نوشتند.)
۶) رقاع (تابع قلم توقیع است. رقعه‌ها و عناوین کتب را با این خط می نوشتند.)

پس از آنکه مسلمانان، در حدود سال ۱۳۳ هجری، ساختن کاغذ را از چینیان آموختند، خطوط اسلامی از

جمله خط نسخ، در سراسر سرزمینهای اسلامی گسترش یافت. خط نسخ، به تدریج از توازن و تناسب چشمگیری برخوردار شد، به گونه‌ای که به خطی شایستهٔ نگارش قرآن مبدل گردید.

خط ریحان اگر چه از خط نسخ مایه گرفته است، اما از پاره‌ای جنبه‌ها متأثر از خط ثلث است.

براساس آراء سنتی، پنج خط کتابت دیگر را نیز می‌توان بر «خطوط ششگانه» و یا «خطوط سته» افزود که عبارتند از:

۱) غبار
۲) تومار
۳) تعلیق
۴) نستعلیق
۵) شکسته نستعلیق

خط غبار، در آغاز، برای نگارش پیامها و مکاتبات کوتاه که در آن زمان به وسیله کبوتر ارسال می شد، ابداع شده بود. گرچه بعدها از این خط در نگارش قرآن‌های بسیار کوچك بهره گرفته شده است.

خط تومار که یکی از کهنترین خطوط عربی به شمار می‌رود، در قرن چهارم هجری، به مدد دستان توانمند خوشنویسانی چون «ابن مقله»، «ابن لبواب» و «یاقوت المستعصمی» تحولی چشمگیر و توازنی دلپذیر یافت.

در تاریخ تحول خط و خوشنویسی، باید به سده های هشتم، نهم و دهم هجری توجه بیشتری مبذول داریم، زیرا در این دوران است، که خوشنویسی وارد مرحله‌ای حسّاس از تحول و در واقع تکامل خود می شود. رواج و پیشرفت خوشنویسی در این سده ها، چنان بود که امیران و فرمانروایان جلایری، مظفری و تیموری و صفوی بدان توجه ویژه‌ای داشتند و حتی بعضی از آنها از خوشنویسان بنام بوده‌اند.

در نیمه‌های سدهٔ هشتم هجری، با سه خط شیوا و بدیع مواجه می‌شویم که نشانگر اوج شکوفایی و بالندگی هنر خوشنویسی به شمار می‌روند:

۱) خط تعلیق
۲) خط نستعلیق (پنج دانگ دور، یك دانگ سطح)
۳) خط شکسته نستعلیق

برای نخستین بار، تاثیر خطوط اوستایی و پهلوی را در روند خوشنویسی باز می یابیم. خط تعلیق، به روشنی بازتاب چنین تأثیر و تأثری است. «قاضی احمد منشی» در کتاب «گلستان هنر»، آن را مشتق از خطوط رقاع و توقیع می‌داند. به هرحال، آنچه گفتنی است، به هم رسیدن سنتهای کهن اسلامی و ایرانی در قالب خط تعلیق است. گویی سنتهای اسلامی و ایرانی در این نقطه به هم رسیده، در هم تنیده و به وحدت دست یافته‌اند. این خط را به «حسن بن حسین علی فارسی» نسبت داده‌اند. گروهی نیز «خواجه تاج سلمانی اصفهانی» را واضع آن دانسته‌اند.

در نیمه دوم قرن هشتم، برجسته‌ترین و خوش خرام‌ترین خط ایرانی یعنی نستعلیق، در قلم پر انعطاف و در عین حال پر صلابت خوشنویسان ایرانی، خودنمایی کرد. به راستی این خط، جلوه گاه نبوغ و قریحهٔ متعالی ایرانیان در قرن هشتم به شمار می‌رود. بی سبب نیست که اهل بینش آن را عروس خطوط اسلامی دانسته‌اند! چرا که از سرچشمهٔ ذوق و قریحهٔ ایرانیان و سنتهای کهن آنان مایه و توان گرفته است.

نستعلیق، ترکیبی است از خط نسخ و خط تعلیق. با این همه، نستعلیق، از استقلال برخوردار است و

■ همه هنرها با هم ارتباط دارند اما پیوند ادبیات و خوشنویسی از مقوله‌ای دیگر است

■ هنر خوشنویسی از نخستین سالهای ظهور اسلام مورد احترام عمیق مسلمانان بوده است و پیامبر اکرم (ص) به خوشنویسی توجه خاصی داشته‌اند

اصول، قواعد و موازین ویژهٔ خود را دارد.

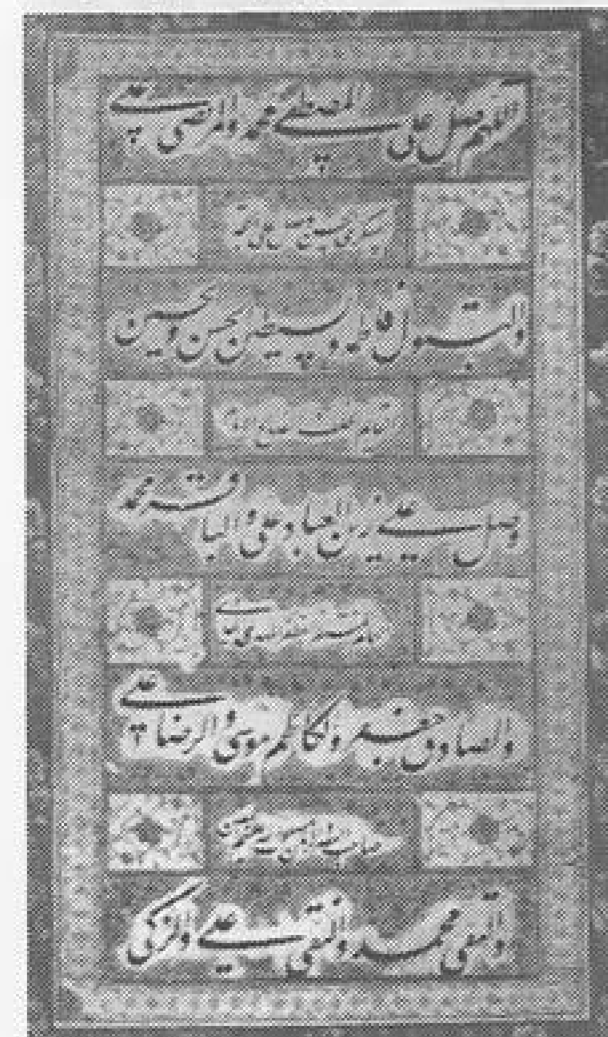
خط نستعلیق، از ساختمانی محکم، سنجیده و متین برخوردار است و از آنجا که بر بنیاد تناسبات طلایی استوار است، اصول و چارچوب آن، به آسانی از استاد به شاگرد منتقل می شود. در ترکیب شگفت انگیز و خرام دلپذیر این خط خرّم می توان ریتم و آهنگ پنهانی را بازیافت که گویی در پیکره و تاروپود این خط نهفته است. و کیست که هنگام تأمل در زوایای پنهان و آشکار نستعلیق، موسیقی دلکش پنهان در پیچ و تابها و دوایر دلپذیر آن را به گوش جان نشنود.

روند رشد خط نستعلیق

خط نستعلیق در عصر صفوی به کمال خود رسید و رواجی چشمگیر یافت، به طوری که از این پس، حدود ۳/۴ کتابت ایرانیان به این قلم منحصر گردید.

ابداع خط نستعلیق را به میرعلی تبریزی نسبت داده‌اند که درحدود ۸۰۰ هجری می‌زیسته است. در کتاب «صراط السطور» دربارهٔ این هنرمند بزرگ (که هزاران بوسه بر سر انگشتان هنرآفرین او و فرزندش خواجه میرعبدالله باد!) چنین می‌خوانیم:

نسخ تعلیق اگر خفی جلی است
واضح الاصل خواجه میر علی است
تا که بوده است عالم و آدم
هرگز این خط نبوده، در عالم



وضع فرمود او زذهن دقیق
از خط نسخ و از خط تعلیق

در اینجا بجاست از میر علی هروی و سلطانعلی مشهدی نیز با احترام یاد کنیم و سپس از میرعماد، استاد بزرگ نستعلیق، در دوران صفویه نام ببریم که تکامل دهندهٔ این خط بوده است، و آنگاه به محمدرضا کلهر بپردازیم که تغییراتی در اسلوب میرعماد داده است، بدین معنی که نسبت میان حروف را تغییر داده و در نتیجه، حروف پر و پیمانتر به نظر می‌رسد و تندی و تیزیهای آن گرفته شده است. کلهر در دوران قاجاریه (حوالی قرن ۱۳ هجری) می‌زیسته است.

میرزا غلامرضا از اساتید برجستهٔ خط نستعلیق نیز، همدورهٔ کلهر بوده است.

بدین ترتیب، پنج قرن است که خط نستعلیق، وادی به وادی و گام به گام پیش رفته است و استادان بلند پایه‌ای همچون میرعلی تبریزی، میرعلی هروی، سلطانعلی مشهدی، میرعماد، میرزا غلامرضا اصفهانی، میرزا رضا کلهر و عماد الکتاب، هر کدام به سهم و سعی بلیغ خود، بر رونق و کمال این خط افزوده‌اند.

عماد الکتاب، آخرین بازماندهٔ نستعلیق نویسان عصر قاجار، در واقع پیرو شیوهٔ محمد رضا کلهر بوده است. عماد در نقاشی، موسیقی و سخنوری نیز توانا بوده است.

در همین دوران، یعنی اواخر دوران صفوی، خط شکسته نستعلیق از روی الگوی خط نستعلیق پدید آمد پیشرفت و تکامل این خط بیشتر مرهون درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۰ـ ۱۱۸۵ هـ ـ ق) است. متاسفانه در اثر انحرافاتی که درین شیوه پدید آمده است از وضوح و خوانایی این خط کاسته شده تا بدانجا که خواندن پاره‌ای خطوط شکسته، جز برای اهل فن ممکن نیست. از دوران قاجاریه به این سو تلاشهایی برای کاستن از دشواریهای این خط آغاز شده است. خوشنویسانی چون مرتضی قلیخان شاملو، شفیعا، میرزا حسن کرمانی، محمد محسن قمی، محمد ابراهیم قمی، محمد علی اصفهانی، زین‌العابدین گرگانی و غیره در این شیوه به تجربه‌های گرانبهایی دست یافته‌اند.

اساساً خط نیز مانند سایر پدیده‌های هنری و فرهنگی، از ضروریات جامعه نشأت گرفته است. بنابراین، درستتر آن است که بگوییم، زمینه و پایه‌های خط نستعلیق، پیش از میرعلی تبریزی هم وجود داشته، اما او در حقیقت، به آن نظم و قاعده بخشیده است، به طوری که آن را از سایر خطوط متمایز کرده است.

نستعلیق در آغاز، فاقد تشرّف بود. یعنی حروف و کلمات در راستای افق نوشته می‌شدند. به تدریج ضعفها و کاستیهای این خط، در اثر مساعی و خلاقیت استادان هنر، کاهش یافته و به کمال نزدیکتر شده است.

کوشش استادان مصروف آن بوده است که ویژگیها و مشخصه‌های نسخ و تعلیق را از این خط خارج کنند و به آن شفافیت و تشخص ببخشند. برای نمونه، نوشته‌های دوران جوانی میرعماد با آنچه در دوران پختگی و کمال نوشته است، تفاوت چشمگیری دارد.

پس از کلهر باید از میرزاغلامرضا یاد کنیم که همدورهٔ کلهر بوده و شیوه خاصی ابداع کرده است.

سپس باید به عمادالکتاب شاگرد برجستهٔ کلهر بپردازیم و از شاگردان برجستهٔ او استاد زرین خط و کاوه را نام ببریم. یکی دیگر از شاگردان کلهر، استاد مرتضی برغانی پدراستاد حسین و استاد حسن میرخانی بنیانگذاران انجمن خوشنویسان است. آنچه امروز رواج دارد، در واقع سبک و سیاق کلهر و عمادالکتاب است.

با ابداع خط نستعلیق، با تناسبات شگفت‌انگیز هندسی و گردش دلربای دوایر، جلوه‌ای دیگر از انوار جمال پرده ازرخ برگرفت. رمز و راز زیبایی این خط را باید در ساختار افسونبار هندسی‌اش و نسبتهای طلایی آن جستجو کرد.

خط نستعلیق، اگر چه بر زمینه‌ای از تلاش و انتظار خوش نویسان در طول تاریخ تحول خط و خوشنویسی استوار است و در واقع، در تداوم آن همه اشتیاق و تلاش استادان خوشنویسی عرض اندام کرده است، اما در عین حال، حاصل نبوغ و قریحهٔ فنی و هنری و نیروی تخیل بی مانند و چیره دستی خواجه میرعلی تبریزی (قدوة الکتاب) و پسرش خواجه میرعبدالله است. این خط را هم از حیث دقائق و ظرائف و زیباییهای آن و هم از نظر جوان بودن، عروس خطوط اسلامی نام نهاده‌اند و به راستی که همچون گوهری تابناک بر تارک خط و خوشنویسی خودنمایی می کند.

اندیشه ها و تجربه هایی پیرامون خط و خوشنویسی

در فرهنگ اسلامی، توجه ویژه‌ای به خط مبذول شده است. حضرت علی (ع) می فرماید: خط خوب برای فقیر مال است، برای غنی جمال و برای بزرگان، کمال. و در یکی از احادیث نبوی آمده است که اگر کسی بسم الله الرحمن الرحیم را با خط خوش بنویسد، وارد بهشت می شود.

افلاطون گفته است که اندیشه و خرد مردمان در خط آنها هویداست و شگفت نیست که پیش کسوتان رمز آشنای خط و خوشنویسی، این همه بر صافی ضمیر و صفای باطن و تأثیر آن بر هنر خوشنویسی تأکید کرده اند. چگونه ممکن است از یك درون تیره و ناپاك، یك اثر روشن و درخشنده تراوش کند.

روانشاد سهراب سپهری، در یکی از یادداشتهای خود، به شرح احوال خوشنویسان گذشته پرداخته و چنین می نویسد:

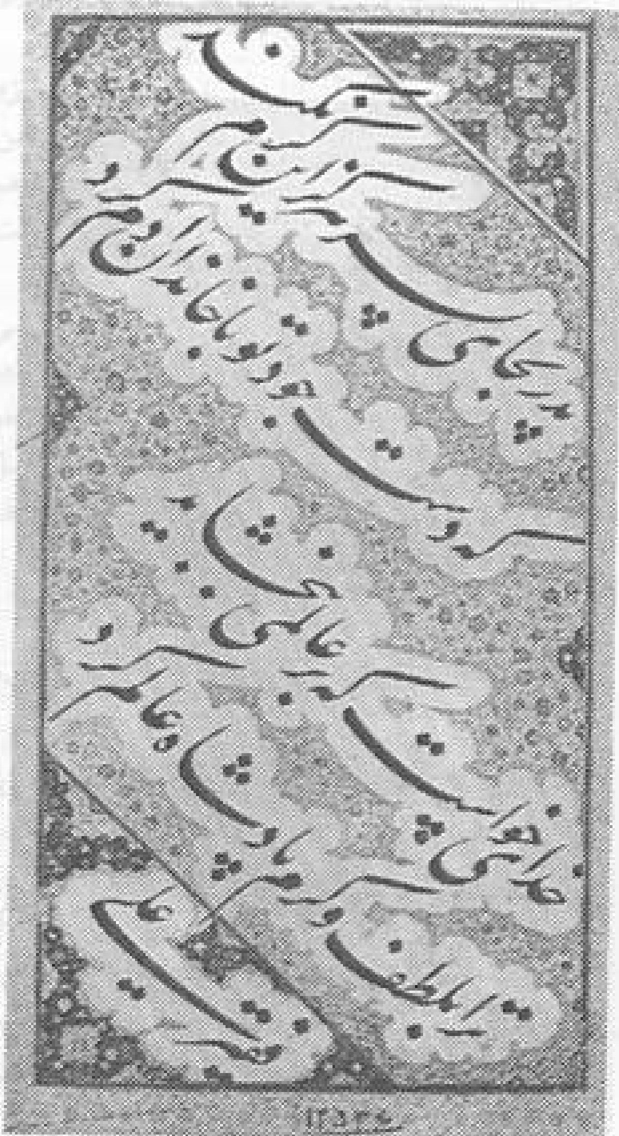
«خوشنویس دیروز مجذوب و اهل حال بود. فانی و درویش بود. از خود گذشته بود... از یار و دیار و خویش و رفیق می برید و گوشهٔ انزوا نشیمن می کرد و چون آشنای دل بود، می دانست که صفای خط از صفای دل است.»

به راستی هم، خوشنویسان برجستهٔ ما چه در دیروز و چه امروز، چه شبها که با صفای دل از اول شب تا سپیده دم به مشق خط مشغول بوده‌اند. می گویند یاقوت، «هر ماهی دو مصحف تمام می نمود» و مولانا معروف «یك روزه چهار هزاروپانصد بیت در کمال لطافت و نزاکت تمام نمود» و چه بسیار از ما که از سودای آن خوشنویس عاشق به شگفت آمده ایم که گفته است:

«کافی نوشته‌ام که به تمام عالم ارزد»

خوشنویسی به لحاظ ملازمت با «کتابت»، به این هنر خصوصیتی دیگر بخشیده است. بسیاری از خوشنویسان با شعر و ادب آشنایی عمیقی دارند و بسیارند خوشنویسانی که شعر هم می سرایند و اهل دانش و فضلند. بین هنرها همیشه ارتباط و پیوند عمیقی وجود دارد. اما پیوند ادبیات و خوشنویسی از مقوله‌ای دیگر است. بعضی از خوشنویسان ما حافظ قرآن بوده‌اند و علت آن است که خوشنویسان ما همواره با کتاب و کتابت سروکار داشته‌اند. از این گذشته، آمیختگی خوشنویسی و نگارگری، به پیوند این دو هنر کمك شایان کرده است. هنوز بسیاری از خوشنویسان ما دستی هم به نقاشی و صورتنگری دارند و اگر اشتغال مداوم به کار خوشنویسی و جاذبه های آن اجازه می‌داد، چه بسیار از آنان به نقاشی - و خط نگاری روی می‌آوردند که به هر حال، از حریم خوشنویسی ناب بیرون است.

از رابطه و پیوند میان خوشنویسی و موسیقی، به ندرت سخن رفته است. و جا دارد که اهل نظر در این زمینه به تحقیق بپردازند. از گذشته، پیوند و انس عمیقی میان خوشنویسان و اهل موسیقی برقرار بوده است. تا آنجا که بعضی خوشنویسان، دستی هم به ساز داشته‌اند و در خلوت ناب خود به آن می پرداخته‌اند و چه بسا که در این رویگرد به موسیقی، در طلب کمال بوده‌اند. چه موسیقی، بیش از سایر هنرها به ریاضی نزدیك است و در واقع، تجریدی‌ترین هنرهاست. موسیقی پنهان در نستعلیق همیشه نظر نگارنده را به خود جلب کرده است. گویی تاروپود نستعلیق را با موسیقی به هم تنیده‌اند. از تجربه خود بگویم که جذبه های موسیقی ناب ایرانی یعنی آنچه از اثر زخمه‌های استادان بلندپایهٔ موسیقی سنتی تراوش می کند، عمیقاً در رشد و کمال خوشنویسی مؤثر است. و آنچه در هنگام استماع موسیقی به روی کاغذ می آید، با آنچه در شرایط عادی نوشته می شود، تفاوت دارد. بی آنکه بخواهم بی مدد دلائل عینی و شواهد مسلّم، سخن گفته باشم، اما به عنوان یك تجربه و تأمل شخصی مایلم این نکته را هم عرض کنم که فضای ناب موسیقی، به



خوشنویس، این امکان را می دهد که به آثار خود نظمی آهنگین ببخشد. به هر حال، از افسون موسیقی هرچه گفته شود، جای «شنیدن» دارد!

اگر یك خوشنویس با موسیقی آشنایی داشته باشد، می تواند میزان و ریتمهای موسیقی را ولو به طور ناخودآگاه و در جذبه‌های حال، در خط خود به کارگیرد. بسیاری می‌دانند که مرحوم استاد حسین میرخانی، اطلاعاتش در موسیقی کمتر از آگاهیها و تجربیاتش در زمینه خوشنویسی نبوده است. او کمانچه را استادانه و بقاعده می نواخت.

راه و رسم مشق کردن در خوشنویسی

هنرجوی خوشنویس، باید پیش از نوشتن خط، به مشق نظری بپردازد یعنی نخست مشق نظری کند و از راه چشم، شکل حروف و کلمات را در ذهن مجسم کند. به طوری که به مرحله‌ای برسد که بی آنکه به سرمشق استاد خود نگاه کند، به مدد تخیل و ذهنیت پروردهٔ خود، به نوشتن بپردازد. آنچه در خوشنویسی حائز اهمیت است، مسالهٔ ترکیب خط است. ممکن است خوشنویسی تمام حروف و کلمات را طبق اصول و قواعد نوشته باشد، اما در کل، سطر زیبایی به دست نیامده باشد. ترکیب خط بیشتر حسی و ذوقی است و بستگی به حال و ویژگیهای درونی نویسنده دارد و نمی توان برای آن فرمولی قطعی پیشنهاد کرد: هرچند برای آن قواعدی وجود دارد که تا حدودی راهگشاست.

گسترهٔ علمی و عملی خوشنویسی

هنرخوشنویسی را باید جزو هنرهای تجسمی به شمار آوریم، زیرا هنرمند، تصویر حروف و کلمات را در ذهن خود ترسیم می‌کند و سپس به روی کاغذ می‌آورد.

هنرخوشنویسی هم دارای بعد علمی و سیستماتیك است و هم دارای بعد عملی و یك هنرمند خوشنویس باید با هر دو جنبهٔ آن آشنایی داشته باشد.

هنرجوی خوشنویس باید به موازات تمرین و مشق خط، بر آگاهیهای هنری خود نیز بیفزاید و از مباحث هنری و زیبایی شناختی نیز آگاهی پیدا کند.

خوشبختانه انجمن خوشنویسان ایران، این کانون معتبر هنری که هزاران هنرجوی مشتاق و علاقه‌مند را در کلاسهای آموزشی خود با اصول خط و خوشنویسی آشنا می کند، اخیراً کلاسهایی نیز برای آشنایی هنرجویان با مبانی علمی و نظری هنرخوشنویسی بر پا کرده است. و هنرجویی که مراحل عالی و ممتاز خط را می گذراند، باید در زمینهٔ خط و خوشنویسی به مطالعه و تحقیق بپردازد و حاصل پژوهش خود را در قالب رساله‌ای تحقیقی به دفتر انجمن ارائه کند.

با امید به تداوم فعالیتهای ثمربخش و راهگشای انجمن خوشنویسان، جا دارد با تجلیل از مقام رفیع استادانی که حفظ و اشاعه این هنر ملی را وجههٔ همت خود قرارداده اند و کوشیده اند تا هوای مساعدی برای شکوفایی و بالندگی ذوق و استعداد خوشنویسی در فضای انجمن پدید آید و به قولی محفل وجد و سماع قلم و نوای دلپذیر نی پیوسته بر دوام و برقرار باشد. گفتار را با این بیت به پایان می بریم:

گر نبودی نالهٔ نی را ثمر
نی جهان را پُر نکردی از شکر

تاثیر سبک پیرهرات در نثر پارسی و شرح حال پیر و آثارش

دکتر مهدی درخشان

از قرن پنجم تا به امروز هر که در راه سجع‌پردازی قدم گذاشته، به سجعهای دلنشین پیرهرات نظر داشته و نگارندهٔ هر کتابی که به نثر فنّی یا نیمه فنّی نوشته شده، به آثار مسجّع و موزون او تأسی جسته است.



الهی! یکتائی، بی‌همتائی و قیوم توانائی، بر همه چیز دانائی و در همه حال بینائی از عیب مصفائی و از شریك مبرّائی اصل هر دوائی، جانداروی دلهائی.
الهی! هر که تو را شناخت و علم مهر تو افراخت هر چه غیر تو بود بینداخت.

آنکس که تورا شناخت جان را چه کند
فرزند و عیال و خان‌ومان را چه کند
دیوانه کنی هر دو جهانش بخشی
دیوانهٔ تو هر دو جهان را چه کند

الهی! چون در تونگرم از جملهٔ تاجدارانم و تاج بر سر، و چون در خودنگرم از جمله خاکسارانم و خاك برسر.
الهی! ظاهری دارم بس شوریده و باطنی خراب و سینه‌ای پرآتش و چشمی پرآب، گاهی در آتش سینه می‌سوزم و گاهی در آب چشم غرقاب.
الهی! مگو که چه کرده‌ای که درواشوم. مپرس که چه آورده‌ای که رسوا شوم.
الهی دیگران مست شراب و من مست ساقی. مستی ایشان فانیست و از من، باقی. الهی! برعجز خود آگاهم و بر بیچارگی خود گواهم، خواست، خواست توست. من چه خواهم؟

من از تو حیات جاودان می‌خواهم
من کام دل و راحت جان می‌خواهم
نی عیش و تنعم جهان می‌خواهم
چیزی که رضای تست آن می‌خواهم

الهی! همه تو، ما هیچ. هشیار تو، ما گیج. سخن چنینست در ماپیچ.
الهی! همچو بید می‌لرزم که مبادا هیچ نیرزم الهی! اگر من خامم تو پخته کن و اگر بختی سوخته مکن.
الهی! آنچه تو کشته‌ای آب ده، و آنچه من کشته‌ام فرا باد ده.

□□□

این سخنها را که برسبیل تیمن و هم برای مقایسه برصدر مقال آوردم چنانچه میدانید نمونه ایست از مناجاتهای پیرهرات[۱]، اعنی شیخ الاسلام خواجه عبدالله انصاری، عارف معروف و عالم کامل دل آگاه ـ که از سخنهای دلاویزش در هر سری شوریست، و در هر دلی سوری و سروری.

خواجه عبدالله با آنکه در فقه و حدیث و تفسیر و عرفان و سایر علوم متداول زمان دستی بلند داشته و از مشاهیر عارفان جهان بشمار است، ولی عمدهٔ شهرت وی در ادبیات فارسی به سبب مناجاتهای شورانگیز مسجّع و عبارات موزون و خوش آهنگ است که سخن او را در شمار شعرهای شیرین درآورده و گاهی لطف نثرش از نظمهای ممتاز نیز سبق برده است.

خواجه عبدالله مبتکر سخنهای مسجّع نیست و پیش از او کسانی دیگر در این وادی قدم نهاده و داد سخن داده‌اند، مانند شیخ ابوسعید ابوالخیر و ابوالحسن علی بن عثمان جلابی (مصنف کشف المحجوب) که نمونهٔ سخنهای مسجع او را ارباب دانش و فضل از این پیش نقل کرده‌اند.[۲]

و نیز در دیباچهٔ برخی از کتب قدیم سجعهای سادهٔ دلکشی دیده میشود که مقدم بر زمان خاص عبدالله بوده، مانند دیباچهٔ زادالمسافرین ناصرخسرو و روضة‌المنجمین شهمردان بن ابی‌الخیر و سیاست

نامهٔ خواجه نظام‌الملک و غیره. و این همه نشانهٔ آنست که سجع پیش از خواجه عبدالله در زبان فارسی وجود داشته است.(۳) اما وی آنچنان بدین کار رونق و اعتبار بخشیده است که پس از او همه آنان را که به تقلید از این شیوه پرداخته‌اند پیرو او شناخته‌اند.

ملک‌الشعرای بهار (رحمة‌الله علیه) نوشته است: «سجعهایی را که خواجه عبدالله آورده نوعی شعر است، زیرا عبارات او بیشتر قرینه‌هائیست مزدوج و مرصع و مسجّع»(۴) اگر چه این شیوه سجع‌پردازی خواجه عبدالله در زمان او بظاهر رواجی نیافت و مدتها کسی از وی تقلید نکرد، ولی از اواسط قرن ششم کم کم مورد توجه ادیبان و نویسندگان قرار گرفت و دانشمندان بدان رفته‌رفته رغبتی وافر نشان دادند و کلمات مسجع و مزدوج را در عبارات خود بکار بردند.(۵) از جملهٔ آنهاست یکی نویسندهٔ نامدار زبان پارسی ابوالمعالی نصرالله منشی که در اثر جاویدان او کلیله و دمنه، سجعهائی بندرت دیده میشود.(۶) دیگر نظامی عروضیست، مولف چهارمقاله که او نیز گاهی سجعهائی در کتاب خویش بکار برده و به عنوان مثال، «بندهٔ مخلص و خادم متخصص» و یا «آراسته بحجج قاطعه و براهین ساطعه» و... نمونه‌هایی از این دست است.(۷)

اندکی پیش از تصنیف چهارمقاله یعنی بسال ۵۵۱ هجری، قاضی حمیدالدین بلخی اثر مشهور خویش «مقامات» را بعالم ادب عرضه کرد که مشحون از عبارات موزون و مسجّع است. این کتاب در مدتی کم، شهرتی بسیار حاصل کرد، چنانچه غالب سخنوران و بزرگان از آن و نویسنده‌اش یاد کردند. مانند عوفی در لباب الالباب، نظامی عروضی در چهار مقاله، سعدالدین وراوینی در مرزبان‌نامه و ابن اثیر در ذکر حوادث و وقایع سال ۵۵۹ که سال وفات مولف مقاماتست و غیره و غیره.

انوری ابیوردی در قصیده‌ای بمطلع:

ای مسلمانان فغال از جور چرخ چنبری
و زنفاق تیرو کید ماه و قصد مشتری

صاحب مقامات را ستوده و در جای دیگر در توصیف کتاب او سروده است:

هرسخن کان نیست قرآن یا حدیث مصطفی
از مقامات حمیدالدین شد اکنون ترهات

پس از رواج و انتشار مقامات ناگهان بازار سجع‌پردازی رونقی بسزا گرفت. خاصّه آثاری که به نثر فنی نوشته می‌شد، پر از انواع سجعها گردید و کتابهای بسیار بدین شیوه نوشته شد. مانند: عقدالعلی للموقف الاعلی از احمدبن حامد کرمانی، و التوسل الی الترسل از بهاءالدین بغدادی و لباب الالباب نورالدین محمد عوفی و مرزبان نامهٔ سعدالدین وراوینی و روضةالعقول محمدبن غازی ملطیوی و نفثة‌المصدور محمد نسوی و غیره و غیره. در بحبوحهٔ نفوذ تاتار و غلبهٔ مغول بر سرزمین ایران حتی در ظهور سلسلهٔ تیموریان، این شیوهٔ سجع‌پردازی از هنرهای نمایان نثر نویسان فارسی بود. و کسانی مانند ادیب عبدالله وصّاف الحضره متخلص به «شرف» و فضل‌الله حسینی مولف تاریخ معجم و شرف‌الدین علی یزدی نویسنده ظفرنامه و امثال آنها بدان توجهی تمام داشتند و نیز تذکرةالاولیای شیخ عطار هرچند در شمار نثرهای مرسل فارسی است، ولی درآغاز فصول و ترجمهٔ حال عارفان بسجع‌پردازی اهتمامی بسزا نشان داده و سخن خود را به انواع سجع‌ها آراسته است.(۸)

سرآمد این آثار که در آن صنعت سجع به حد کمال رسید، گلستان شیخ اجل سعدی شیرازی است که می‌توان آنرا تالی مقامات حمیدی شمرد. الاّ آنکه بنا به نقل ملک‌الشعراء بهار مقامات حمیدی تقلیدیست خشک و صرف از مقامات حریری و بدیع‌الزمان با توجه و شباهت به سجعهای دلکش خواجه عبدالله انصاری. ولی شیخ اجل در گلستان خویش سبکی بدیع و ظریف ابتکار کرده که برای آیندگان در زبان پارسی سرمشق و نمونهٔ اعلای نثرنویسی گردیده است.(۹)

بعد از انتشار گلستان کتابهایی که به تقلید از آن نوشته شد، مانند روضهٔ خلد مجد خوافی، نگارستان معینی جوینی، بهارستان جامی، نگارستان بیمانند از کمال پاشازاده(۱۰) ـ منشات قائم مقام فراهانی ـ پریشان قاآنی شیرازی و التفاصیل فریدون توللی و آثار دیگر، همه مانند گلستان به کلمات و عباراتی مسجّع مزین گردیدند.(۱۱)

زبده و خلاصهٔ کلام آنکه از قرن پنجم تا به امروز هر که در راه سجع‌پردازی قدم گذاشته، به سجع‌های دلنشین پیر هرات نظر داشته و هر کتابی که به نثر فنی یا نیمه فنی و بین بین نوشته شده است، به آثار مسجع و موزون او تاسی جسته است. جز آنکه در غالب این کتب و آثار بیشتر توجه به الفاظ و سجعهای خواجه انصاری شده نه به موضوع و مطالب و مضامین عرفانی او، و با آنکه برخی از این مقلدان کار خود را به سامان رسانیده‌اند و آثار آنان از بسیاری جهات تلفیق جملات و موزونی در خور تحسین است، ولی عذوبت کلام و لطف و گیرندگی و مضامین نغز سخنهای خواجه را در آنها کمتر می‌توان یافت و شاید این بدان سبب بوده است که این سجع‌پردازان هیچیک نظیر پیرهرات در تمام جهات به بهای توحید و معاد و توصیف ذات پاک احدیت نپرداخته‌اند و پایهٔ گفتار خود را مانند وی براساس معرفت به خدا و ایمان به روز جزا و حالت تسلیم و رضاواقرار به تقصیر و گناه ننهاده‌اند. البته در این میان باید که مولوی و شاید چند تن از بزرگان عرفا و متصوفه را کنار گذاشت.

در این نیم قرن اخیر سخنوری شوریده حال و صاحبدل به ظهور آمد که در این شیوه نسبت به دیگران توفیقی به کمال یافت، چندان که شاید بتوان گفت بر همهٔ متتبعّان خواجه پیشی و بیشی گرفت. مناجاتهای مسجعی ساده و روان، دور از تکلف و تعقید و به تقلید از وی سرود با مضامینی عارفانه و مطالبی دینی ولی رنگین و شاعرانه. این مناجاتهای موزون و دلنشین که غالباً تفسیر قرآن مبین یا شرح احادیث و سخنهای اولیاء دینست، شباهتی تمام به سجعهای پیرهرات دارد و خواندن آنها مناجاتهای او را فرا یاد می‌آورد. در لطف بیان و تناسب الفاظ و تلفیق جملات و موزونی عبارات و ایراد معانی و خصوصیات دیگر.

که اینک به شعری از آنها اشاره می‌شود:

«ای خدایی که بر سرائر عالم و نهان و برضمائر احوالم بینایی و برهمهٔ اقوالم شنوایی و هر کجا ترا بخوانم آنجائی و از فرط ظهور در خفایی و در پردهٔ اسماء و صفات هویدایی. الهی چگونه شکر تو گویم که نیست بودم خلعت هستی مرا دادی و در درونم گوهر معرفت نهادی و ابواب سعادت برویم گشادی. الهی اگرنه لطف تو مرا دستگیر بودی به تیه جهل و ضلالت سرگردان و بکار خویش حیران بودم.

الهی منتت بر من بسیار است و الطافت بیشمار. الهی هرچه دارم از تو دارم بازهم چشم طمع به تو می‌گمارم. الهی گرچه مرا توشه‌ای بباز نیست از حضرت تو مرا جز اکرام انتظار نیست... الهی من اگر مردودم و اگر مقبولم خود شاهدی که بیادت مشغولم الهی اگر طاعتم کم است امیدم به تو محکم است و اگر گناهم زیاد است دلم به کرم تو شاد است.

الهی بعلوّت قسم میدهم علو همتم را زیاد کن و مرا بسوی خود ارشاد کن و خاطرم را در دو جهان شاد کن و از هر قیدم آزاد کن و محبتت را در دلم زیاد کن. الهی نه ترا برای حاجت می‌خواهم بل که صحبت با ترا دوست دارم و از مصاحبت غیر تو بیزارم. ندای ترا شایقم و لقای ترا عاشق و بکرمت واثق و بدوستیت صادق.

الهی آنچه ترا سزاست مرا تعلیم ده و بر قضای خود مرا سر تسلیم ده. الهی محبت غیر خود را از دلم دور کن و دلم را بیاد خود معمور کن و از دیدار خود مرا مسرور کن و جانم را به مشاهدهٔ خود غریق نور کن.

الهی زبانی ده که شکرآلای تو گویم و قدمی ده که راه رضای تو پویم و چشمی ده که جز تو نبینم و همتی ده که جز تو نخواهم.

الهی دلی ده که جای تو باشد
لسانی که در وی ثنای تو باشد
الهی بـده همتی آنچنانم
که سعیم وصول لقای تو باشد
الهی چنانم کن ازفضل ورحمت
که دائم سرم را هوای تو باشد
الهی ندانم چه بخشی کسی را
که هم عاشق و هم گدای تو باشد(۱۲)

این سخنور عارف خوش ذوق نکته‌دان نامش ابوالحسن بود، متخلص به «طوطی» و از مردم همدان. سالها در شهر ری سکونت داشت. چنانکه معلوم گردید، در دوران کودکی تا ده سالگی به مکتب رفت، از آن پس ترک تحصیل کرد و بکسب و کار روی آورد و به آموختن حرفهٔ درزیگری پرداخت. ولی شوق درک حقایق و عشق بخداشناسی اورا بیشتر بکسب معرفت می‌کشانید و به حضور در مجلس عارفان و آمیزش با عالمان و شنیدن سخن آنان رغبتی بسیار نشان می‌داد. رفته رفته مطالعه آثار بزرگان، جان اورا روشن و دلش را گلشن کرد. از عرفان و انواع فنون ادبی بهره‌مند گردید و با علوم و معارف اسلامی آشنایی حاصل کرد. بهمین سبب اشعارش غالباً ناظر بمضامین و معانی آیات و احادیث است. طوطی ایمانی کامل داشت. مرد خدا بود قریب ۸۰ سال عمر کرد. و بیش از ۶۰ سال در وادی سیر و سلوک راه سپرد. از محبان خالص حیدر کرار و از مداحان مخلص ائمه اطهار بود. سرانجام پنج سال قبل به سال ۱۳۶۶ روی از این جهان بر تافت و به عالم دیگر شتافت (رحمة‌الله علیه رحمه واسعه).

طوطی به خداوند عالم و رسول اکرم و خاندان گرامیش چنانکه اشاره شد، عشق میورزید و همین عشق و محبت او سبب سرودن سخنهایی دلاویز در وصف آنان گردید. مناجاتهایی که نمونهٔ آنرا خواندید، فصلی از آثار عرفانی اوست. بیشتر کلامش منظوم است، مجموعه آثارش بالغ بر ۱۰ هزار بیت می‌گردد. مشتمل

بر شعرهایی عارفانه در حمد و ثنای پروردگار و مدح و منقبت نبی مختار و نعت اهل بیت اطهار، و نیز اشعاری در مطالب عرفانی و اخلاقی و پند و اندرز و زهد و تقوی و خدا پرستی و شرح آیات ربانی و احادیث نبوی و غیره. بدور از هزل و طیبت و هجو و مدح و ترانه.

مناجاتنامهٔ او قریب سی سال پیش در رساله‌ای جداگانه بنام مفتاح المحبه بطبع رسیده و پس از چندی در کلیات وی نیز گرداوری و تجدید طبع شده است.[۱۳] از اشعار اوست:

تا مهر تو میورزم نیکوهنری دارم
در سایهٔ مهر تو آسوده سری دارم
سودای غم عشقت چون هست مرا در سر
هرلحظه در این سودا سود دگری دارم
از هر خبری رستم تا از تو خبر جستم
با بی‌خبری اکنون نیکوخبری دارم
ای عشق تو ایمانم وی یاد تو درمانم
از بادهٔ عشق تو مستانه سری دارم
لطف تو و عشق تو گربال و پرم باشد
از بُعد نیندیشم چون بال و پری دارم
ذکر تو و فکر تو قوت دل و جانم بس
با ذکر تو و فکرت خوش ماحضری دارم
چون گوهر مهرتو اندر صدف دل هست
بر خلق جهان گویم یکتا گهری دارم
در گلشن دهر ای یار بی‌نغمه موسیقار
طوطی صفتی از شوقت شور دگری دارم

شرح حال طوطی را من باختصار در کتاب بزرگان و سخن سرایان همدان آورده‌ام و شمه‌ای از کلمات نغز و دلنشین او را نیز درج کرده‌ام[۱۴]. ولی طوطی بیست و چند سالی پس از طبع و نشر این کتاب نیز زندگانی کرد و عارفی سخته و پخته شد و آثاری تازه و جاودانه پدید آورد که برخی از آنها در شمار اشعار آبدار و آثار گرانبهای زبان فارسی تواند بود و برخلاف آنچه قبلا گفته شده[۱۵] دارای ارزش ادبی بسیار میباشد.

این چند بیت از اشعاریست که روزگار جوانی در مدح اهل بیت و وصف کتاب خود سروده است:

باز بر لب قوت جان آورده‌ام
قوت جان مومنان آورده‌ام
محفل عشاق را زینت کنید
زآنکه من دُرّ گران آورده‌ام
کیست سوداگر که تا سودی کند
من متاع بی‌زبان آورده‌ام
دفتر مدح و ثنای مرتضی
پیش یاران ارمغان آورده‌ام

وین گرامی تحفه‌ام را با سرور
در حضور شیعیان آورده‌ام
گر معانی می‌نگنجد در بیان
من معانی در بیان آورده‌ام
در جوانی از عنایات خدا
عبرت پیرو جوان آورده‌ام
طوطی مدحت سرای حیدرم
نوش قند عارفان آورده‌ام[۱۶]

قصه چه کنم دراز، کوتاه کنم. «طوطی» در پیروی از سجعهای پیر هرات قویدست و توانا بوده و در این کار هنرنمائیهای بسیار کرده است. بر سری آنکه غیرازاین مناجاتنامه‌ها ازوی «چندین هزاربیت بدیع

■ خواجه عبدالله مبتکر سخنهای مسجّع نیست و پیش از او کسانی دیگر مانند ابوسعید ابوالخیر و ابوالحسن جلابی در این وادی قدم نهاده‌اند
■ پس از رواج و انتشار مقامات حمیدی ناگهان بازار سجع‌پردازی رونقی بسزا یافت

بلند» نیز درصفحه روزگار باقی مانده که با بیانی ساده و روال ساده سروده شده است. و همه جا کلامش قوت دل عارفان و قوت جان صاحبدلان و نوش قند روح سخن شناسانست. این غزل را در بیان اشتیاق بدیدار معشوق گفته است:

روزی اگر روزی شود جانانه را مهمان کنم
وین جان بیمقدار را در راه او قربان کنم
گر عقل گرددبند من سدره دلبندمن
با نیروی عشق و جنون بنیان او ویران کنم
عشق همچون تیر او دل را کنم نخجیر او
جان و دل و هوش و خرد بذل ره جانان کنم
دردوغم او نزد ما خوشتر بود از هردوا
با درد عشقش کافرم گرچاره و درمان کنم
حیران اویم روز و شب ذکرورا دارم بلب
بر لوح دل نام خوشش سرلوحه عنوان کنم
زندان بود ملك جهان در پیش چشم عارفان
کی آید آنروزی که من بدرود این زندان کنم
زین عالم پرشور و شر طرفی نبستم جز ضرر
یارب عطا کن فرصتی تا این ضرر جبران کنم
لختی بسوی من بیا، حق علی مرتضی
دستم بگیر ای ذوالعطا تا امر تواتیان کنم
من مرغ باغ جنتم اکنون بقید غربتم
بگشای بال همتم تا در رهت جولان کنم
تا برفرازلامکان همدم شوم با عاشقان
وان بزم را طوطی صفت از وصف تو حیران کنم
یارب ببخشایم چنان نطق خوش و علم بیان
کز مدح تو باغ جنان پراز گل و ریحان کنم[۱۷]

و گاهی خواندن برخی از اشعار او غزلهای نغز و شورانگیز مولانا را بیاد میاورد، که از زبان شمس تبریزی سروده است. مانند این غزل:

ای که بود نام خوشت زینت کاشانه من
شیفتهٔ موی تو شد این دل دیوانه من
مهر تو و ماه توئی شاه و شهنشاه توئی
دلبر و دلخواه توئی جانی و جانانه من
وصف تو را چون شنوم واله و مبهوت شوم
خوش بود ارروی زمین پرشود افسانه من
بنده و درویش منم خسته و دلریش منم
پرزمی عشق نما ساغر و پیمانه من
تازمیت مست شوم نیست شوم هست شوم
بر زبر چرخ رسد ناله مستانه من
عاشق هندوی توام بسته بیك موی توام
موی تو و خال تو شد دام من و دانه من
گرنکنی یاری من یاری و دلداری من
بار امانت نکشد دوش من و شانه من
ای غم تو شادی دل مایهٔ آبادی دل
چون شود ارجلوه کنی زیب دمی خانه من
طوطی اگر ذکر تو را همچو شکر کرده غذا
شدپی یاقوت لبت ای در دردانه من[۱۸]

و این هم غزلی دیگر از اشعار آن عارف سخنور که هدیه اهل ذوق و مردم صاحبدل میگردد. خاصه آن دلسوختگان با درد آشنا که بگاه حدت و رنج و بلا سرامید و تسلیم و رضا بدرگاه او نهاده‌اند. باشد که خداوند کریم بلطف عمیم خویش براو و این بندهٔ عاصی روسیاه ببخشاید. بمنه و جلاله.

الهی بمن گربلا می‌پسندی
دگر درد و رنج و عنامی پسندی
اگر فقر و ذلت و گرتاج عزت
وگرخوف و صدابتلا می‌پسندی
بچشم قبول و بسمع رضایت
بسندم که چون تو خدا می‌پسندی
چه دانند بیگانگان چیست سرش
که عشاق را مبتلا می‌پسندی
گهی صرف درمان کسی دردشان را
گهی دردشان بی‌دوا می‌پسندی
چو از تست شیرین‌تر از قند باشد
هرآن چیز کز بهرما می‌پسندی
وصال ترا کرده «طوطی» تمنا
اگر بهر دردش دوا می‌پسندی

پی‌نویس‌ها

۱) این عبارتها منتخبی است از صفات مختلف مناجات نامهٔ خواجه عبداله که برگزیده و در کنار هم چیده‌ام.
۲) از جملهٔ ملك الشعرای بهار در «سبك شناسی»، ج۲، ص۱۹۳
۳) فن نثر در ادب پارسی اثر استاد دکتر حسین خطیبی ص ۱۸۲ و ص ۱۸۳ ـ نویسنده قابوسنامه سجع را در فارسی خوب نشمرده ولی خود وی گاهی سجعهائی به کار برده است.
۴) سبك شناسی، ج۲، ص ۲۴۲
۵) همان ص ۲۴۴ و ۲۴۶
۶) همان، ص ۲۷۰ و ۲۷۵ و فن نثر در ادب پارسی، ص ۴۶۳
۷) همان، ص ۳۱۴
۸) همان، ص ۲۰۵
۹) همان، ج۳، ص ۱۲۶
۱۰) این کمال پاشازاده یکی از امرای خوش ذوق کشور عثمانی بود که در قرن دهم میزیست و کتاب خود را به تقلید از گلستان نوشت (ر.ك.مقالهٔ نثر زبان فارسی در ترکیه از نویسندهٔ این مقاله مندرج در مجموعه دومین کنگره ایران شناسان مشهد سال ۱۳۵۱)
۱۱) ر.ك. «فن نثر در ادب فارسی» ص ۵۹۹، از استاد دکتر خطیبی
۱۲) منقول از کلیات «طوطی»
۱۳) منقول در ص ۵۰۴ ـ دیوان او که آخرین بار سال ۱۳۶۱ خورشیدی در ۷۵ صحیفه بقطع وزیری و بخط نستعلیق در زاویهٔ حضرت عبدالعظیم (شهرری) بچاپ رسید.
۱۴) بزرگان و سخن سرایان همدان، تألیف نویسندهٔ این وجیزه، دکتر مهدی درخشان، ج۲، ص ۳۱۸ ـ سال ۱۳۴۲
۱۵) همان ماخذ، همان صفحه
۱۶) دیوان طوطی، ص ۵۰۳
۱۷) این غزل و اشعار نغز منقول از صفحات ۲۲۵، ۵۴۲، ۵۵۵ دیوان اوست.
۱۸) همان، ص ۵۲۲



■ نگاهی به فیلم قربانی

بنای تطبیق واقعیت و تعلیق!

■ رضا درستکار

● قربانی

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: رسول صدر عاملی، براساس فیلمنامه‌ای نوشته ابراهیم فروزش مدیر فیلمبرداری: علی اکبر مزینانی، موسیقی: بابك بیات، تدوین: عباس گنجوی، طراح چهره‌پردازی: عبدالله اسکندری، طراح صحنه و لباس: نگار جاودان.

دستیاران کارگردان: شیرین جاهد، همایون اسعدیان، منشی صحنه: شمسی گلشن آرا، جلوه‌های ویژه: رضا شرف‌الدین، بازیگران: داریوش ارجمند (حاج نصرت)، ابوالفضل پورعرب (مجید)، نسرین مقانلو (آذر) میلاد عراقی، رضا آشتیانی، عنایت الله بخشی، علی سرتیپی، تهیه کننده: تعاونی فیلم میلاد.

○ خلاصهٔ داستان

فرزند کوچك حاج نصرت، کاسب معتمد و متمول شهر مفقود می‌شود. ربایندگان تقاضای پنج میلیون تومان پول نقد می‌کنند. پلیس که وارد ماجرا شده است دامی برای آنها می‌گذارد که کارگر نمی‌افتد، حاج نصرت که در حین درگیری از نزدیك یکی از ربایندگان را می‌بیند، متوجه حضور پسر بزرگش مجید در این ماجرا می‌شود. پس از مجادله شدید لفظی بین او و مجید (که انگیزه‌های این کار بازگو می‌شود) ربایندگان نیز بدام می‌افتند و پسرك آزاد می‌شود.

□ اشاره

رسول صدر عاملی با سابقهٔ سالها کار مطبوعاتی پس از انقلاب وارد کار فیلمسازی شده است. تهیه فیلم خونبارش (امیرقویدل ـ ۱۳۵۸) و سپس کارگردانی سه فیلم رهایی (۱۳۶۲)، گلهای داوودی (۱۳۶۴) و پاییزان (۱۳۶۶) را که دو فیلم اخیر،

فیلمهای پرفروش هم بوده‌اند، در پرونده دارد. ضمن آنکه در مقام تهیه کننده، فیلم دبیرستان (اکبر صادقی -۱۳۶۴) را هم تهیه کرده. قربانی عنوان چهارمین ساخته بلند این فیلمساز است. که حالا قرار است جایگاه خودش را هم در سینما بیابد. جای پایی در ژانر فیلمهای ملودرام.

○ ورسیون اول

دو مرد از دو نسل، یك پدر و یك پسر، یکی نماینده سرسخت شیوه‌های زندگی سنتی و دیگری الگوی نمادین از تغییرات اجتماع، عاصی و طغیانگر، رو در روی هم، قربانی قراردادهای گذشته و ناتوان از درك یکدیگر، یك بحران در ژانر خانواده.

نسخه به نمایش درآمده قربانی در جشنواره فیلم فجر بر بستر یك چنین مضمونی شکل می‌گیرد. تقابل دو نسل با دو دیدگاه متفاوت. با بررسی شکل ظاهری زندگی سنتی و امروزی، کانالی به درون شخصیتهای اصلی فیلم می‌زنیم.

در سیستم زندگی سنتی ایرانی، شکل روابط خانواده به گونه‌ای موجب اشتراك مادی و تامین اقتصادی افراد خانواده بوده است. به همین صورت، مشارکت در امور خانواده، آموزش را نیز به شکلی تدریجی در بر می‌گرفته است. و به وارد شدن بچه‌ها به عالم بزرگترها که یکی از مؤلفه‌های اصلی زندگی نوجوان شرقی است، کمك زیادی می‌کرده است. در رأس خانواده، پدر حرف اول را می‌زد. و پس از او فرزند ارشد و بزرگ خانواده. همه در مدار یك محور سنتی قرار داشتند. با قراردادهایی تغییر ناپذیر از گذشته. مثلاً اگر قرار بود پسر خانواده ازدواج کند، عروس او باید با دیگر افراد خانواده زندگی می‌کرد. و عضوی تازه پیوسته به خانواده محسوب می‌شد که باید تابع مقررات پیش از خود باشد. این دیگر اعضای خانواده بودند که حتی مجال و مجرای زندگی آیندهٔ او را رقم می‌زدند. و در واقع همه نیز از این بابت راضی. چرا که اقتصاد خانواده، این نوع معیشت را تعیین می‌کرد. و حتی این مهم زیربنای تعلیم و تربیت بچه‌ها بود. گردن نهادن به خواست بزرگترها. ریشه‌های این زندگی به ظاهر دیکتاتور مآبانه در واقع مانند زندگی حاج نصرت از گذشته نشأت می‌گرفت، کار و تلاش بی‌امان و بی‌وقفه. یك عمر سختی و مرارت از ترس فردایی نامعلوم. فصل ابتدای فیلم قربانی را به یاد بیاوریم، که اولین دیالوگها به نگرانیهای حاج نصرت اشاره دارند. چك و چانه زدنش برای کاسبی، دادگاه و مالیات و تاکیدها و سفارشها به مجید. رابطه‌ای مقرون به اُستاد و شاگردی تا پدر و فرزندی. و یا به فصل درگیری او با مجید نگاه کنیم که او از جوانی‌اش هرچه به یاد دارد، سختی و مرارت است و مدام آنها را به مجید گوشزد می‌کند و هشدار می‌دهد که دنیا پُر از گرگه!

تاکید حاج نصرت بر انضباط نیز باز می‌گردد به همان ریشه‌ها. درگذشته مهم این نبود که فرزند والدینش را دوست دارد یا نه؟ این انضباط بود که ارجحیت داشت. تا شیوه زندگی از قرارداد و چارچوب اصلی‌اش منحرف نشود. در همان فصل درگیری نیز انتظار حاج نصرت از مجید، حفظ قامتی مرد سالارانه است. نگاه کنیم که او گریه کردن مجید را چگونه حقیر می‌پندارد!

از طرف دیگر، شیوه‌های زندگی سنتی با فراخوان جاذبه‌های مختلف سیستمهای صنعتی (و غربی) امروز کم کم و طبعاً دچار رنگ باختگی قراردادهایی شد که پیش از این از اصولی محکم بهره می‌گرفت. حالا جوان در ارکان خانواده می‌خواست که مستقل باشد. از دایرهٔ تنگ روابط گذشته بیرون بزند و زمینه‌های یك زندگی تازه را بنا کند. مثلاً اگر زن می‌گیرد، دیگر نمی‌خواهد تابع خانواده باشد. ضمن آن که می‌پندارد از اقتصاد خانواده باید بهره‌مند شود. ابتدا و بدینگونه این دوگانگی زمینه‌ای از بروز نابهنجاریها را آماده می‌سازد. و از سوی دیگر تنش از برهم زدن مکانیزم اصلی این شیوه زندگی و دیکتاتوری پدر سالارانه در مرکز دایره‌ای بسته که انگیزه‌هایی از گذشته دارد، عامل اصلی شکل گیری دگرگونیها قلمداد می‌شود. وقتی مجید این حریم را می‌شکند. بحران، کانون خانواده را در بر می‌گیرد.

در واقع، رفتار تناقض‌آمیز حاج نصرت که هم می‌خواهد پای‌بند سنت‌های گذشته باشد. (مجید را اینگونه بار می‌آورد.) و هم از قافلهٔ شیوه تازه زندگی به دور نماند. (پسر دومش مدیر کارخانه «علائم رشد سیستم صنعتی» است.) عامل اصلی بروز بحران در کانون خانواده است. نگاه کنیم به فصلی که حاج نصرت طبق همان قراردادهای سنتی به همراه چند تن از اطرافیان در یك مجلس ترحیم حضور به هم می‌رسانند. مجید نیز همراه آنهاست. اما پسر دوّم بعداً به قصد خبر دادن واقعه آنجا می‌رود ظاهراً حاج نصرت هم پذیرفته است که فرزندانش متعلق به زمانه‌ای دیگر هستند. اما او برای حفظ ارزشهای گذشته، می‌خواهد که مجید را برای خود نگهدارد. (زن با دخالت پدر، طلاق گرفته و در فصل کلانتری نیز حاج نصرت، آذر را تهدید می‌کند که چه از جان پسرم می‌خواهی؟!) و حتی یکی از دیالوگهای حاج نصرت به مجید این است: «می‌خواستم تو بشینی جای من». نوعی حسرتِ از کف رفتن آرمانهای گذشته که نسل به نسل به حاج نصرت هم رسیده است. زمانه برای او گونه متغیر کامل و پوست انداختن لایه اصلی خطوط مرزبندیها به گذشته است. در عین توانایی و مکنت اطرافیانش موافق خواست او نیستند. به همین لحاظ در فصل درگیری به شکلی نمادین البته، او ناامیدانه می‌نشیند. و مجید پشت به او و پشت به همهٔ گذشته خود (که لحظه‌ای پیش از آنها تخلیه شده) می‌رود. نه از راهی که پدر آمده، بل از سویی دیگر و از راهی دیگر

تفاوت اساسی

قضاوت درباره نسخه فعلی چندان مشکل نیست. اگر می‌شد تمام مطالب بالا را به گونه‌ای از ورسیون جشنواره‌ای فیلم بیرون کشید، با کمرنگ شدن فعل و انفعالات ربایندگان در نسخه اکران شده و همینطور کمرنگ شدن تضاد دو روحیه متفاوت از دو نسل، فیلم بار اصلی‌اش را از دست داده است. نسخه فعلی که به مضمونی آشنا برای سینما ـ البته نه سینمای خودمان ـ ربودن یك بچه و اخاذی تبدیل شده با کاستیهایی مواجه است. هیجان که درونمایه اصلی این نوع فیلم باید باشد، در این نسخه در نیامده است!

البته دیگر این حتیّ ملودرام و ژانر خانواده هم نیست! (که یکی از زمینه‌های موفق سینما بوده) خمیرمایه اصلی فیلم تغییر کرده، واقعیت جایش را به تمهیدات وتعلیق داده و موضوع تحلیل یك ماجرای واقعی در میان نیست. این اصلا یك فیلم دیگر است. یك داستان پلیسی نه چندان موفق! یکی از مشکلات اصلی فیلم ـ و سینمای ما ـ پس از انقلاب (به جز چند استثناء) این بوده است که فیلمسازان جوان ما هرگز **نتوانستند قهرمانانی خلق کنند که تماشاگر آنها را** دوست داشته باشد و سرنوشتش برای او مهم باشد. به عبارت بهتر، آن حس همذات پنداری جادویی در محاق روابط سطحی و شخصیت پردازیهای ضعیف باقی ماند. مثلاً در قربانی سیر منطقی ماجرا در نسخهٔ **اوّل این است که تماشاگر از ابتدا می‌داند که مجید در** گروگانگیری دست دارد. رفتار او را زیر نظر می‌گیرد دربارهٔ انگیزه‌های او مُطالعه می‌کند، تماشاگر حضورش را به عنوان یك تصمیم گیرنده نهایی حس می‌کند. ولی در نسخه فعلی با پنهان شدن نقش مجید و عدم اطلاع از او تا اواخر فیلم تماشاگر احساسی در قبال او ندارد. و فصل کلیدی درگیری به همین لحاظ برای تماشاگر جا نمی‌افتد. فصلی که باید تکلیف فیلم و شخصیتهایش را با تماشاگر روشن کند!

صدر عاملی با همان تاکید تیتراژ فیلم «تحلیل یك ماجرای واقعی» به سراغ چنین سوژه‌ای رفته، ولی محوراصلی آن ماجرا با محو روابط و پُر رنگ کردن حضور پلیس منحرف شده است.

قربانی قبلاً بر بستر تقابل دو نسل شکل گرفته و رخدادها برپایه واقعیت (یا واقعیتهای) اجتماعی بنا شده بود که یك اختلاف و تنش واقعی در دو جریان متنافر زندگی را پیش روی می‌گذارد، اما بنای تطبیق واقعیت و تعلیق در نسخه فعلی و سرنوشت کودك مفقود شده، برخورد بیطرفانه از کارگردان را سلب کرده است که در نهایت به سردرگمی تماشاگر فیلم ختم می‌شود که نتیجه‌ای در بر ندارد!

زنها نیز در فیلم در حاشیه روابط مردانه قرار می‌گیرند. جز ضجه‌های مادر و صحنه درگیری مجید با اعضای خانه (خواهرها) و تحکم جابرانه حاج نصرت در فصل کلانتری با آذر (زن مطلقه مجید) حرف و سخن دیگری از زن در فیلم نیست. حال آنکه می‌شد از پُررنگ کردن نقش آذر به این مهم (انگیزه مجید از کاخ آرزویی ویران شده!) رسید. در اینجا هم در می‌مانیم که حق با کدامیك است؟ حاج نصرت که آذر را طرد کرده، مجید که او را طلاق داده و یا خود آذر که حاج نصرت را عامل اصلی فروپاشی زندگی خود و دیگران می‌داند؟

و در آخر می‌توان به این نکته اشاره کرد که قربانی از حاج نصرت شروع و باید به مجید ختم شود. اما اختتامیه پرهزینهٔ فیلم (به آتش کشیدن واقعی یك خانه) ما را به دنیای او نمی‌برد! جایی که در نسخهٔ فعلی، آدمها بی‌هیچ گونه تحولی می‌روند تا به زندگی خود ادامه دهند. و ما نیز آنها را فراموش می‌کنیم! فراموش می‌کنیم که باید دوست می‌داشتیم که دنیا را برای آنها عوض کنیم. فارغ از اینکه می‌توانیم یا نه! تازه دنیایی که آنها خودشان به آن سختی با آن مواجه شده بودند.



■ دیزالو به فصلی دیگر...

به‌سوی یک جریان پیوسته و منسجم

۱

□

از شانزدهم اردیبهشت ماه پس از پنج هفته نمایش موفقیت‌آمیز، نیاز جایش را به سیرك بزرگ (اکبر خواجویی) داد. یك هفته بعد نیز سه فیلم مرغابی وحشی (مسعود کرتی)، جدال بزرگ (علی‌اصغر شادروان) و قربانی (رسول صدر عاملی) بجای سه فیلم اوینار، ساده لوح و دادستان به روی پرده رفتند. که در مجموع هیچیك موفقیت ویژه‌ای نداشتند! و در واقع به این ترتیب اولین فصل اکران سال با شکست روبرو شد. دراین میان تنها نیاز توانست به مرز ده میلیون تومان فروش برسد که به نسبت راضی کننده است. اما هیچکدام از فیلمهای دیگر، حتی به حد نصاب استقبال متوسط نیز نرسیدند.

زنگ خطر جدی ابتدا در گروه سینماهای کودکان نواخته شد. فیلم مرغابی وحشی با فروشی قریب به هفتصد هزار تومان، تنها یك هفته بر روی پرده دوام آورد! ضمن آنکه پیش از این نیز مخترع ۲۰۰۱ در این گروه با شکست تجاری روبرو شده بود.

زنگ خطر بعدی، عدم توفیق فیلمهایی نظیر دادستان، قربانی، جدال بزرگ و انفجار در اتاق عمل است که همگی با مایه‌هایی از اکشن و نگاهی به گیشه ساخته شده‌اند. و به زحمت چند هفته به روی پرده بودند!

مورد سوم نیز شکست تجاری دو کمدی کم مایهٔ این فصل؛ ساده لوح و سیرك بزرگ بود که اتفاقاً چهره‌های شناخته شده‌ای دارند! خصوصاً سیرك بزرگ که یك اکبر عبدی میلیونی دارد و همان فروش شش میلیونی اش هم بخاطر بزرگی نام اوست.

سینماها در این مدت رونق سابق را نداشتند و فیلمهای گروه خارجی نیز بیشتر هنری بود تا تجاری! برای این موارد و انتخاب این نوع فیلمها دراین فصل، باید چاره‌ای اندیشید. لااقل با یك حساب سرانگشتی و با تقسیم صحیح فیلمها در نوبت‌بندی اکران، می‌شد بر رکود اقتصادی سه ماهه اخیر فائق آمد. لااقل ده فیلم از فیلمهای به نمایش درآمده درجشنواره فیلم فجر این قوّت را دارند که بازدهی وسوددهی اقتصادی داشته باشند. سینما به یك جریان پیوسته و منسجم نیاز دارد. ومطمئناً می‌تواند روی پای خودش بایستد. در حالی که سه ماه از بهترین روزهای سال سپری شده و بخش عظیمی ازسرمایه‌های همین سینما متضرر، باید از کاستیها و تجربیاتی که به قیمت گزاف بدست می‌آیند، درس بگیریم!

با این وجود، چهار فیلم شتابزده (مهدی فخیم‌زاده)، دو نیمه سیب (کیانوش عیاری)، پرنده آهنین (علی شاه حاتمی) و برخورد (سیروس الوند) از بیستم خرداد به روی پرده رفتند که امید زیادی به موفقیت تجاری لااقل دو فیلم شتابزده و دو نیمه سیب می‌رود. ظاهراً قرار است سزون سینمایی همچنان تابستان باشد! عیبی هم ندارد، به شرطی که دیگر فصلها لااقل از رونق نیفتند. فیلمهایی که در تابستان اکران می‌شوند، می‌فروشند. برای سه فصل بعد، فکری کنیم که باید مجراهای اقتصادی سینما را تا حد زیادی در این فصلها ترمیم کنیم.

۲

□ بهار سینمای ایران

حضور موفقیت آمیز و غرور آفرین دو فیلم ایرانی در جشنوارهٔ کن فرانسه که از معتبرترین جشنواره‌های بین المللی است، بهاری مطبوع برای سینمای ایران رقم زد. آنچه از مطالب وگزارشهای رسیده می شنویم و می خوانیم، ستایش از دو فیلمی است که در اهم نوشته‌ها و گفته‌ها با عنوان «تجلی ارزشهای انسانی» از آنها یاد می شود. یکی از با ارزشترین جوایز این جشنواره که به انگیزه بیشترین سهم و تاثیر در جریان سینما به فیلمساز برجسته کشورمان عباس کیارستمی داده شد، «جایزه روبرتو روسیلینی» بود که با نگاهی به ترکیب هیات داوری و برندگان دوره‌های قبل، ارزش آن بیشتر نمایان می شود. ضمن آنکه کیارستمی موفق شد اولین «جایزه بخش نوعی نگاه» این جشنواره را هم به خود اختصاص دهد.

فیلم «زندگی و دیگر هیچ» با نام «زندگی ادامه دارد» در جشنواره کن به نمایش درآمد و بیش از هر چیز نظر منتقدان را به خود جلب کرد.

فیلم دیگر ایرانی شرکت کننده در جشنواره، اولین ساخته بلند مجید مجیدی در مقام کارگردانی بود. مجیدی که پیش از این تجربه بازیگری در چند فیلم را درکارنامه دارد، پس از موفقیت در دهمین دوره جشنواره فیلم فجر (۱۳۷۰)، «بدوك» را به کن برد. و در برنامهٔ دو هفته کارگردانان این جشنواره حضوری قابل اعتنا داشت. بدوك اگر چه تنها کاندیدای دریافت «جایزه دوربین طلایی» شد. اما در کل با نظرات مثبتی همراه بود. و بسیاری معتقد بودند که یکی از بهترین برنامه‌های چهل و پنجمین دوره جشنواره کن، حضور ایران بوده است.

سینمای ایران به یُمن موفقیتهایی از این دست اعتباری تازه یافته است. با این وصف انتظار آن می‌رود که برخوردها با امین سینما از آن سوجدی‌تر از گذشته شود، می‌توان از هم اکنون توفیق‌های دیگری را پیش بینی کرد. امسال سال سینمای ایران است. واین مهم تنها به مجموعهٔ خانواده سینمای ایران باز می گردد افتخاری که همه به نوعی در آن سهیمند و خوشحالیم که آنها این نگاه و ستایش از مقام انسان را از بی‌واسطه‌ترین راه ممکن یافته‌اند: از هنر، سینما، ایران و سینمای ایران.

۳

□ ارشاد و صلاحیت تهیه کنندگان

یکی دیگر از اخبار مهم یکی دو ماه اخیر، تعیین صلاحیت تهیه کنندگان از سوی معاونت امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. در حالی که این طرح جهت بررسی وضع تهیه کنندگان برطبق مقررات و شرایط جدید، بحثهای داغی به همراه داشته است، همزمان تولید فیلم را در سال جاری با مشکلاتی روبرو ساخته است. محدود شدن تهیه کنندگان به دفاتر و کارتهایی که قبلاً صادر شده است، عملا عده‌ای را کنار می‌زند. که این موجبات سودجویی کسانی را فراهم خواهد آورد. از طرفی دلائلی هم مطرح می شود که مقبول کارگردانان سینما نمی‌افتد! دراین زمینه مسئولین امور سینمایی ارشاد طی دو جلسه نشست طولانی با کارگردانان سینما، نقطه نظرات انتقادی آنان را هم شنیدند. حرفهای زیادی گفته شده است که ظاهراً نتیجه قطعی در بر نداشته است! در جلسه دوّم پس ازشور و رأی گیری از کارگردانان قرار شده است که طرح برای تکمیل و پاره‌ای از ملاحظات تا یکسال دیگر به تعویق افتد. حال آنکه تا همین میزان نیز تأثیراتی در روند تولید امسال فیلم گذاشته است!

«ویم وندرس»؛ تصاویر شورانگیز

از نشریه تایم ۱۱ مه ۱۹۹۲

ترجمه: فرمهر منجزی



در فیلمهای وندرس همیشه نکتهٔ نهفته‌ای وجود دارد. تصورات او دربارهٔ تنهایی و غربت در سرزمینی دورافتاده با تصویری در امتداد اتوبان آریزونا یا تصویر انسان در فضا، جلوه می‌کند. وندرس هنوز هم میل شدیدی به استفاده از فضاهای باز جنوب غربی امریکا دارد (پاریس، تگزاس) یا گذشتهٔ استرالیا (تا پایان دنیا). بی‌قراری او باعث می‌شود که خواستهایش را بطور شگفت‌انگیزی روح وجان ببخشد.

اولین فیلمساز بلندپایهٔ اروپایی، برای مطرح کردن یک سئوال مهم و بزرگ در فیلمش به جایی وسیعتر برای تمرکز احتیاج دارد. او سئوالاتی را مطرح می‌کند که در داستانهای کودکان وجود دارند. سئوالاتی که فرشتهٔ نگهبان در فیلم «بالهای آرزو»[1] مطرح می‌کند. «چرا من، من هستم و تو نیستم؟ چرا اینجا هستم و آنجا نیستم؟ آغاز زمان چگونه بوده و پایان آن چگونه خواهد بود؟ آیا زندگی در این دنیای خاکی زیر نور آفتاب رویایی بیش نیست»؟

اعضاء کمیتهٔ بین المللی فیلم برای چهل و پنجمین فستیوال فیلم در «کان» دور هم جمع شدند تا شاهد تحقق یافتن رویاهای جدید در فیلمها باشند. در جنوب فرانسه، ۴۰ هزار سینمارو حرفه‌ای به سالنهای مختلف سینما رفتند. آنها مشتاق دیدن ماجراها و ایده‌هایی نو هستند. ماجراهایی همچون سفر فرشته‌ها در فیلم «بالهای آرزو» که برفراز آپارتمانها و کتابخانه‌های برلین در گردشند و به صدای روح انسانها گوش فرا می‌دهند. فستیوال رونده‌ها، فیلمهای فستیوال را با فیلمهای نمایش داده شده در سال ۱۹۸۹ ـ که در آن سال، وندرس رئیس هیأت ژوری فستیوال بود ـ مقایسه می‌کنند. آنها بیشتر فیلمهایی را می‌پسندند که سبک فیلمی را که وندرس آن را ساخته بود، داشته باشد و این زمانی بود که او و تهیه کننده‌اش «جاناتان تاپلین» دریچه‌ای به سوی «تا پایان دنیا» گشودند. همان فیلمی که بینندگان از آن بیم داشتند که ادامه پیدا نکند. عده‌ای که به این مسأله بدبین هستند، عقیده دارند که سینمای جهان، با ناله و شیون به پایان راه خود رسیده است. اما واقع گرایان عقیده دارند که سینما در خط مشی محافظه کارانه‌ای به راه خود ادامه می‌دهد و تهیه کنندگان تنها با تهدید بینندگان خود ایده‌های جدید را به آنها تحمیل می‌کنند.

امروزه سینمای اروپا از پیچیدگی کمتری برخوردار است و در پائین‌ترین سطح اعتبار و کیفیت خود قرار دارد. زمانی بود که بینندگان سینما به فیلمهای ساخت ایتالیا، فرانسه و سوئد به چشم الگویی برای ساختن فیلمهای آینده نگاه می‌کردند. ولی امروزه این صنایع ملی همچون فروشگاهی منظم و مرتب هستند که کالای مورد نیازشان با تکنیک و داستانپردازی هالیوودی تأمین می‌شود. بزرگترین کارگردانان پیشین اروپایی، یا مرده‌اند و یا از نظر کاری افت کرده‌اند. امروزه فیلمهای اروپایی همچون تابلوهای مینیاتور، محزون و غمگین هستند: برای مثال در اکثر فیلمها می‌بینیم عده‌ای در سکوت دور میز آشپزخانه نشسته‌اند و خیره به یکدیگر نگاه می‌کنند و در انتظار اتفاق ناگواری به سر می‌برند. و البته در ساخت اینگونه فیلمها بدترین اتفاقات هم رخ خواهد داد.

تنها وندرس ۴۶ ساله است که هنوز در تخیلاتی عمیق سیر می‌کند، در خط مشی‌یی که نشأت گرفته از هیجانات سینمای جدید آلمان است، سینمایی که دو دهه جاه‌طلبی و دستیابی به آن را پشت سر گذاشته است.

البته می‌توان گفت که وندرس با سینمای امریکا رشد یافته است و اکنون خود بیش از حد بر سینما نفوذ دارد.

«آنتوان پردوک»، که فیلم هتل سانتاقه در «اروديسنی لند» بزرگ در حومه پاریس را ساخته است، معتقد است که او از «پاریس، تگزاس» الهام گرفته است. او خود می‌گوید که طرفدار و مدافع «بالهای آرزو» است.

هیچکس جز میخائیل گورباچف نتوانسته است نقشش را به خوبی ایفا کند. او به عنوان هنرپیشهٔ مهمان توانسته است تصویر خوبی از خود ارایه دهد. فیلم گورباچف به دنبال فیلم «بالهای آرزو» ساخته می‌شود و می‌توان گفت اولین تصویر از ماجراهای فرشته‌ای بر روی زمین است.

کارهای وندرس هم مانند آن فرشته در فیلم «بالهای آرزو» برفراز کارهای کارگردانان دیگر در حرکت است. کارهای او برای کارگردانان دیگر همچون اخطار و در عین حال منبع الهام است. «پایان دنیا»، فیلمی حماسی با ۲۳ میلیون دلار هزینه، تصویری از تمام دنیا بود. «تاپلین» می‌گوید: «این فیلم در واقع هم فیلم بود و هم سفری پرهیجان». فیلمی که وندرس می‌خواست با آن همه موانع را پشت سر بگذارد. اما نتوانست. و به عکس آن، فیلم «بالهای آرزو» است که به سرعت و با هزینهٔ بسیار کم به عنوان نمونه‌ای از یک شهر تنها ساخته شده است. و هنوز بسیاری از منتقدین، از آن به عنوان یکی از بهترین فیلمهای دههٔ اخیر نام می‌برند و مهمتر از همه اینکه این فیلم مثل نسیمی که از وجود سینما برخاسته است، در عمق احساس مردم نفوذ کرده و با آنها ارتباط برقرار می‌کند. در واقع این فیلم نیست، بلکه نوعی تجارت است.

البته فیلم «پایان دنیا» برای سوداگران سینمایی، دارای بدترین سناریو بود. چهار قاره، هشت کشور، پانزده شهر، وندرس برای تهیهٔ هزینهٔ این فیلم، شرکتهای آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، ژاپنی، استرالیایی و آمریکایی را گرفتار کرده بود؛ فیلم «جاده‌ای» که تهیه کنندگان آن را از ماندگاری و پیشرفتش مطمئن کرده بود. از فیلمی که تمام ایده‌ها و آرزوها در آن به نمایش گذاشته شوند چه انتظاری می‌توان داشت؟

از هشت سال کار سخت و طاقت فرسا چه چیزی به دست می‌آورید؟ غیر از آشفتگی! و چه چیزی از دست می‌دهید؟ احساس وابستگی مکانی و فردی که وندرس در تمام فیلمهایش در جستجوی آن است.

«پایان دنیا» پس از گذشتن از موانع پر پیچ‌وخم نمایش بین المللی، در انگلستان به نمایش درآمد. این فیلم تصویری از حرکت یک زن فرانسوی (سولویگ دومارتین) و یک مرد آمریکایی (ویلیام هارت) بود که درست زمانیکه انرژی هسته‌ای حکم به نابودی گیاهان داده بود آنها به سرعت به سوی استرالیا پیش می‌رفتند.

فیلم، نشانگر کوشش و تلاش آدمی بدشانس بود:



پانزده سال کار شاق که به مروری درهم و سست از آمار بلیت های فروش رفته در گیشه ختم شد.

بنابراین داستان زندگی وندرس را می توان داستان فرشته ها دانست: چگونه به سمت سرزمین افسانه ای «اوز» در حرکت است، عجایب را تجربه می کند و مسئولیت خطیر فیلمسازی را در سطح وسیع به عهده می گیرد و در نهایت به این نتیجه می رسد که هیچ جا مثل خانه نیست.

گاهی هنرمندان ناچارند به کارهای بزرگی دست بزنند. ممکن است قبل از اینکه بتوانند آثار خوبی عرضه کنند فکر و ایدهٔ آن کار را برای مدتهای مدید همراه خود داشته باشند. اما طرح این مسأله به این سادگی برای مسیر کار وندرس بیجا و نامتناسب است.

برای داستان وندرس، پایان خوش راهی مناسب و آراسته است. همچون رنگی در انتهای رنگین کمان، سفر و ماجرا برای او هدف است. «پیتر برزیگودا» یکی از دوستان قدیمی و تدوین گر فیلمهای وندرس، می گوید: «او فیلم می سازد تا به رفتن ادامه دهد». «برای بیان داستانهای پر از خیال و رویا، لجبازیهای مثبتی دارد». تلاش و تحرک او در زمینه سینما قابل قدردانی است. فکر می کنم این یك استعداد ذاتی است که «وندرس» تبدیل کرده است. دامیل «برونوگانز» فرشتهٔ فیلم بالهای آرزو که تصمیم می گیرد روی زمین ساکن شود، می گوید: من دل به دریا زده ام.

وندرس عقیده دارد که «فیلم، هنر دیدن است»، به همین دلیل می گوید که نمایش دادن تصاویر از روی نوشته ها خیانت آشکار کارگردانان است. اما منظور از دیدن فیلم در سال ۱۹۷۷ چه بود و در سال ۱۹۹۹ چه خواهد بود؟ این روزها، فیلمهایی که مطرح کردن آنها ریسك است توسط داستانهای تاریخی از دور خارج می شوند.

«پایان دنیا» اولین متن نمایشنامه ای کامل است که توسط وندرس و نویسندهٔ استرالیایی «پیترکاری» نوشته شده است. این فیلم در نقطهٔ اوجش از هم فروپاشی دیوار برلین را نشان می دهد. وندرس از کجا می دانست که این رویای او به حقیقت خواهد پیوست؟ یا «اتحاد شوروی»، که او در سال ۱۹۹۰ آنرا به فیلم درآورد، در این زمان که فیلم در آمریکا به نمایش درمی آید اتحاد شوروی فروپاشیده است. این تصاویر به عنوان تاریخ سیاسی برای نسل امروز باقی مانده اند. می بینیم که میدان «تیان آن من» پکن با سمبلی بزرگ از نشان کوکاکولا مزین شده است و در زیر آن، یادبود قیام دانشجویی سال ۱۹۸۹ قرار دارد. سمبل کوکاکولا در این میدان چنان قرار گرفته است که نشانهٔ برتری آن بر یادبود قیام دانشجویان است. در اینجا وندرس فقط در آرزوی چند تغییر است.

برای تمام خطاهایش (ریتم شکست، درهم برهم کردن رمان) «پایان دنیا» قدرت چشم پوشی و تحریك تصورات پانزده طرحی که او را در امر فیلمسازی پیشرو کرده است، دارد. به راستی این فیلم خلاصه ای از تمام فیلمهای اوست، با ریتمی طولانی و کند.

«راجرولگر» در نقش کارآگاه فیلیپ وینتر بازی می کند نامی که وندرس در دو فیلم اخیرش به «ولگر» داده است آنچه وندرس در آخرین «فیلم جاده ای» خود می گوید: لمس کردن گردش دور دنیاست. همچون شخصیت فیلمهای «آلیس در شهرها» (۱۹۷۳) «در مسیر زمان»(۲) (۱۹۷۶) و «پاریس، تگزاس» (۱۹۸۴) که در آمریکا و اروپا به سفر پرداختند. یا مانند «روشنایی روی آب» (۱۹۸۰) و «وضع امور» (۱۹۸۲) که این فیلم تألیفی در سینماست. یا بطور ساده می توان گفت فیلمهای او اختراع ماشینی است که رؤیاها را می خواند. او روح خود را با این اعمال به شما نشان می دهد.

همچنین «پایان دنیا» فیلمی است دربارهٔ سینما ـ دربارهٔ نیاز به دیدن رؤیاهای دیگران و خطر ابتلاء به آنها. این نوعی بیماری است که وندرس خود به عنوان مشتری و تولیدکننده به خوبی به آن واقف است. او چهارمین فیلم خود را «آلیس در شهرها» نامید و در اینجا بود که متوجه شد سینما می تواند حرفهٔ اصلی او باشد. او می گوید «من کاری را انجام دادم که ملزم به انجام دادن آن بودم، کاری که به رنگ، نور و موزیك وابسته است. همهٔ آنچه را که من دوست دارم، در آن هست. خدای من این باور کردنی نیست»!! همیشه فیلمهای وندرس انباشته از چیزهای موردعلاقهٔ اوست.

موسیقی الکترونیکی یکنواخت و صداهای رویایی در فیلمهای او مرثیه ای برای قرن بیستم است. موسیقی در فیلم های او، به نظر می رسد که از سرزمینی دور یا نزدیك درآینده، روشنایی و نور به اطراف می پراکند.

یا به نظر می رسد که این موسیقی از رادیو ارتش آمریکا، در پنجاه سال قبل پخش می شود، زمانی که «ویم» کودك تیزهوشی بود و رویایش رفتن به آمریکا بوده است.

□

او در سال ۱۹۴۵ در دوسلدرف متولد شد. پدرش پزشك برجسته ای بود که در بیمارستانهای مختلف آلمان به کار اشتغال داشت و به همین دلیل است که وندرس گفته «و همین باعث شده که من تجربیات زیادی بدست آورم». او در مناطق مختلف چون ناحیهٔ «رور» که جامعه ای پرکار بود، دوسلدرف (در آن زمان مردم با لهجهٔ بریتانیایی صحبت می کردند) که تقریباً شهری پیشرفته ومدرن بود و در «کوبنز» که در حد متوسط بود و ارتش فرانسه هم در آنجا بود زندگی کرده است. «اما در هر جا که بودیم می توانستیم رادیو ارتش آمریکا را گوش کنیم. و البته فیلمها چیزی نبودند جز فیلمهای آمریکایی. بنابراین من با فرهنگ آمریکایی بزرگ شدم».

نقاشی هنر مورد علاقهٔ پسرها بود. «اما من هرگز فکر نمی کردم برای گذران زندگی بتوانم نقاشی کنم. بنابراین من هم همان کاری را کردم که اکثر جوانان انجام می دادند: سعی می کردند دنباله رو والدینشان باشند». او به تحصیل در رشته پزشکی روی آورد ـ اگرچه فقط در دانشگاه ثبت نام کرد و بعد در خانه ماند و نقاشی کرد. «بالاخره این شجاعت را در خودم دیدم که به پدرم بگویم و او گفت «من متوجه شده بودم که تو بدرد کار پزشکی نمی خوری، منتظر بودم خودت هم متوجه این موضوع بشوی»! در سال ۱۹۶۹ وندرس به پاریس رفت و زیر نظر استاد سیاه قلم «جانی



فریدلاندر» شروع به تحصیل نقّاشی کرد. ولی بزودی متوجه شد که در واقع در این رشته هم او شاگرد متوسطی است.

در فرانسه برای علاقه‌مندان به سینما در کلیسای جامع فیلم نمایش می‌دادند. او می‌گوید: «ورودیه فقط یك فرانك بود»، بنابراین ـ اگر تو آدم فقیری هم بودی می‌توانستی همهٔ فیلمها را ببینی. البته من هم همهٔ فیلمها را دیدم. در واقع همه را! شش فیلم در روز، هفت روز در هفته».

بزودی وندرس شروع به طبقه‌بندی آنها از روی ترکیب اجبار و هنری که در آنها به کار رفته است کرد. برای اینکه همهٔ فیلمها را دسته‌بندی کند، شروع به یادداشت‌برداری کرد و بعد آنها را بصورت نوشته‌هایی مرتب درآورد. اولین نقدهای او تحت عنوان «تصاویر هیجان‌انگیز» و دومین جلد آن تحت عنوان «برهان تصورات» ـ که اکثراً دیدگاههایش در مورد فیلم‌ها بود ـ منتشر شد. او همچنین کتاب عکسی دربارهٔ سرزمینهای دورافتاده در آمریکا با عنوان «نوشته‌هایی در غرب» منتشر کرد. سه کتابی که استراتژی کارگردانی او را به صورتی منظم درآورد: چهره‌ها و سرزمینهای دورافتاده بیشتر بار احساسی و معنایی فیلم‌های او را دربردارند و بیش از دیالوگها مؤثرند. او می‌گوید «من بیشتر به دلیل وجود چهره‌ها، جذب ساختن فیلم شدم. به ناچار انتقاداتم هم همراه تصویر بود: چگونه سرزمینهای متروك و شهرها در فیلم‌ها نمایان شوند». هیچ طرح یا داستانی وجود نداشت و هنوز هم وجود ندارد.

وندرس به مونیخ بازگشت و در مدرسهٔ عالی سینما و تلویزیون ثبت نام کرد. در آنجا از هر صد دانشجو فقط بیست تای آنها پذیرفته می‌شدند. وندرس در مورد این دوره می‌گوید: «به نسبت کمك مالی که دولت می‌کرد در آنجا گرایش بیشتری نسبت به سینما وجود داشت». و این شانس خوبی برای یك فرد جوان بود که به دنیای سینما وارد شود. بخصوص اگر این شخص وندرس بود. که این مسأله خود باعث دو چندان شدن این شانس می‌شد. «سیلورسیتی»، «آلاباما»، «سالهای روشن ۲۰۰۰»، «سه صفحهٔ گرامافون آمریکایی»، «فیلم پلیسی» عناوین فیلمهای زمان دانشجویی او هستند که مانند یادداشتهای سفر یا خاطرات روزانهٔ اویند. در این زمان او موضوعهای مورد علاقه‌اش را همچون، فیلمهای آمریکایی، موسیقی، جغرافیا و پیکرنگاری یادداشت می‌کرد.

در دوران تحصیل و بعد از آن وندرس با سه نفر همراه بود: ورنر، شورتر، هرتزوگ، ر.و.فاسبیندر، دوستانی که او را در ساختن فیلمهای به دور از خشونت و رعب بعد از دوران نازیها در سینمای آلمان یاری کردند.

رابی مولر، فیلمبردار مشهور آلمانی که اکثر فیلمهای وندرس را فیلمبرداری کرد یکی دیگر از دوستان این دورهٔ وندرس بود. وندرس رمان‌نویس جوان دوسلدرفی «هندك» را هم خوب می‌شناخت. شنبه‌ها بعدازظهر «هندك» و وندرس به ایستگاه قطار می‌رفتند، صفحات ۴۵ دور موسیقی انگلیسی را می‌خریدند و به دیدن فیلمهای هالیوودی می‌رفتند.

در سال ۱۹۷۱ «هندك» رمان جدیدش را به وندرس نشان داد ـ «دلهرهٔ دروازه‌بان در لحظهٔ پنالتی» ـ داستان دروازه‌بانی که زنی را به قتل رسانده و به حومهٔ شهر گریخته بود. «هندك» گفت: «هیچ اتفاق مهمی رخ نداده. او فقط نگاه می‌کرد، می‌دید و گوش می‌داد». قاتلی از دید یك نقاش نمونهٔ اولیهٔ کار وندرس در مقابله با قهرمان‌پروری بود.

دروازه‌بان دومین طرح وندرس، یکی از اولین کارهای مشترك و مفید او با «هندك» بود که فیلم «بالهای آرزو» را هم دربر می‌گیرد. همچنین این طرح وندرس را به رویاهای دوران کودکی اش می‌برد.

او به نیویورك رفت تا فیلمهایش را در آنجا نمایش دهد و با دیدن وسعت و عظمت آمریکا به هیجان آمد. او گفت من نیویورك را خیلی دوست داشتم. و وقتی به ساحل غربی آمریکا رفتم، واقعاً باورم نمی‌شد که در چنین کشوری هستم.

و سرانجام هشت سال در آمریکا ماند و فیلم هیجان‌انگیز و اعجاب‌آمیز «همت» را با هنرمندی فرانسیس فورد کاپولا و هنرپیشه و خوانندهٔ آمریکایی «رُنه بلیکلی» ساخت فیلمی که دقیقاً ایده آل وندرس بود. زمین مسطحی در نزدیکی قله، «لیزاردبوتا» در «آیداهو». (از آن زمان به بعد آن زمین را به قطعات کوچك تقسیم کردند). اگر چه از سال ۱۹۸۵، وندرس به ناچار در برلین در یکی از چند ساختمان قدیمی باهاوس که در شهر باقیمانده بود زندگی می‌کرد، ولی همچنان در آرزوی سرزمینهای وسیع است.

وندرس، به عنوان یك آلمانی که همزمان در حال، آینده و گذشته زندگی کرده است با فروپاشی دیوار برلین دچار مشکل شد. او گفت: هیچ کس نمی‌خواست حتی قطعه‌ای از آن را به عنوان یادگار یا شیء، تاریخی نگه دارد. می‌دانید که آلمانیها تا حدودی از زدودن خاطرات گذشته خشمگین هستند. اولین انگیزه‌شان هم اینست که همه چیز را چنان از بین ببرند که هیچ اثری از آن باقی نماند.

او خاطرنشان ساخت که بسیاری از محلهایی که در فیلم «بالهای آرزو» فیلمبرداری شده اکنون از بین رفته است.

در مدت یکسال«آثار باستانی، سرزمین خالی از موجود زنده، بل، حتی چادر سیرك همه از بین رفتند.

مثل مخلوقات خیالی آینده در فیلم «پایان دنیا» وندرس می‌تواند رؤیاهایش را بر پردهٔ سینما ظاهر کند. و همانند فرشتگان در «بالهای آرزو» او زندگی روزمرهٔ ما را در سرزمینی که خسته و وامانده از تصورات واهی است محفوظ نگه می‌دارد. در آواز زیبای فیلم «آخر دنیا» که توسط «جان سیبری و ك.د.لینگ» ساخته شده دستهٔ خوانندگان اینگونه می‌خوانند:

«همهٔ فرشته‌ها را صدا کنید، همهٔ فرشته‌ها را صدا کنید در تمام دنیا به دنبال من بیایید، مرا تنها نگذارید».

ویم وندرس فرشتهٔ ماندگاری سینمای ماست. فیلمهای او ما را مطمئن می‌کند که وضع وخیم سرزمین ما، از نظر زمین شناسی و روانشناسی هیچگاه از بین نخواهد رفت.

زیرنویس‌ها:

۱ـ این فیلم با عنوان آسمان برلین هم معرفی شده است.

۲ـ «در مسیر زمان» در بخش جهانی تحت عنوان «شاهان جاده» ترجمه شده است

● آشنایی با نمایشنامه‌نویسان معاصر جهان

میلر و آزمون واقعیت

■ چیستا یثربی





«انسان، تنها به دنیا می آید و تنها می میرد، اما اگر تنها هم زندگی کند، نیاز به ارتباط مستقیم با دیگر انسانها دارد، و تضادهای قابل طرح در نمایشنامه، همیشه به زندگی انسانها با همدیگر پرداخته و روی آن تأکید داشته‌اند، و این برای انسان، به عنوان یك فرد تنها غیرقابل فهم است[1]...»

این چند جملهٔ ساده، سوی نگاه میلر را در تمام نمایشنامه‌هایش روشن می کند. نمایشنامه نویسی که انسان را در کنار انسان به تصویر می‌کشد تا «راه‌حلی برای مسألهٔ اجتماعی کردن مردم ارائه دهد[2]».

میلر در نمایشنامه‌هایش، سنت واقع گرایانه‌ای را که در فاصلهٔ بین دو جنگ جهانی به صحنهٔ تئاتر راه یافته بود ادامه داد. او به گونه‌ای غیرمستقیم، تحت تأثیر تئاتر معترض و انتقادی دهه‌های سی و چهل بودو از نمایشنامه‌های انتقادی ـ اجتماعی «کلیفورد اودتز»[3]، ملودرامهای اخلاقی «لیلیان هلمن»[4]، و جرأت و روحیهٔ ناقد «ایبسن» تأثیر پذیرفته بود.

هوشیاری اجتماعی، آگاهی او از بیماریهای تمدن آمریکا و اعتقادش بر این باور که این بیماریها، زاییدهٔ اجتناب ناپذیر ضعف اخلاقی جامعه است، از میلر یك درام نویس اجتماعی و اخلاقگرا پدید آورد و او را به کشف و شناخت عوامل روانشناختی رفتار وا داشت. نمایشنامه‌های او، نتیجهٔ این کشف و شناخت است. تأکید میلر در نمایشنامه‌هایش، همواره بر این است که جایگاه و موقعیت «فرد» را در «جامعه» پیدا کند و با توجه به روانشناسی جامعه، به تعریفی از انسان و مفهوم زندگی او، دست یابد و به عبارت دیگر، تکلیف آدمی را، در مورد جامعه‌ای که در آن زیست می کند، روشن کند. خود او در این باره می گوید: «انسان همیشه در پی آن است که بداند در کجای جامعه ایستاده است و آیا از روابط درون آن، بهره‌مند است یا نه. او همواره درپی یافتن مفهوم زندگی است. چنین مفهومی همیشه در ارتباط با دیگران است، در ارتباط با جامعه، با انتخابهایش و عدم انتخابهایش، به علت این که دیگران آن را قبل از او تصاحب کرده‌اند. به نظر من، وقتی صحبت از مفهوم تئاتری می شود، منظور ما درواقع، دانسته و یا ندانسته، بغرنجی‌های زیستن با همدیگر، مشکلات زندگی اجتماعی و تضاد بی‌پایان انسان با همنوعانش و غرائز انسان است در تقابل با نیازهای جامعه‌اش[5]».

■ کناره جویی هنرمند از واقعیات سیاسی و اجتماعی عصر خود، عملاً امکان‌پذیر نیست و هر هنرمند بنابه روش خاص خود، دربارهٔ جهان کنونی، اظهار نظر می کند.

■ میلر، آزمون واقعیت را تنها رسالت واقعی یك نویسنده می‌پندارد.

■ از نظر میلر، هدف تئاتر، ایجاد سطح والاتری از آگاهی است

از دیدگاه روانشناسی امروز، تأثیر زندگی جمعی بر فرد، امری انکارناپذیر است. این تأثیر، گاه درحد پیدایش **«خودپنداره»** یا **«تصوری از خویشتن»** است که با تشخیص **«هویت خود»** در ارتباط مستقیم است. جستجوی این هویت، به منظور کشف هدف زندگی است و لازمه‌اش، ایجاد ارتباط با دیگران است. به قول **«آلپورت»**[۶]: «هرچه شخص، با فعالیتها، مردم و اندیشه‌های متنوع تری در ارتباط باشد، سلامت روان بیشتری می یابد[۷]» و خود را آسانتر پیدا می کند. «آبراهام مزلو»[۸] در معرفی سلسله مراتب نیازهای آدمی، از دو نیاز مهم نام می برد، که بدون ارضای نسبی آنها، رسیدن به والاترین نیاز انسان، (که هدف زندگی او نیز هست) یعنی نیاز به خود شکوفایی و تحقق خود، غیرممکن به نظر می رسد. این دو نیاز عبارتند از: **نیاز به تعلق و محبت و احترام.**

احترامی که منشأ خارجی داشته باشد، می تواند زمینه را برای احترام درونی فرد، آماده سازد. تنها زمانی به خود احترام خواهیم گذاشت که خود را خوب بشناسیم و چنین شناختی تنها از طریق دیگران و ارتباط با آنها، میسر خواهد شد. البته از نظر مزلو، در دنیای متحرك و اقتصادی امروز، ارضای نیازهای تعلق و محبت، به دشواری صورت می گیرد و شاید به همین دلیل، انسان امروز، امنیت کمتری را احساس می کند. اینگونه نیاز به ایجاد روابط اجتماعی با دیگران، در برخی دیگر از نظریه‌های روانشناختی، ازجمله نظریهٔ «اریك فروم» اهمیت بیشتری پیدا می کند. **فروم شخصیت انسان را محصول جامعه و فرهنگ می‌داند.** از نظر او سلامت روان فرد، بسته به این است که جامعه تا چه اندازه، نیازهای اساسی او را برآورده سازد. از این دیدگاه، **«سلامت روان، بیش از آن که امری فردی باشد، مسأله‌ای اجتماعی است»** فروم می گوید:[۹] «برحسب ضرورتهای جامعه ای که در آن زندگی می کنیم، ما همانی هستیم که مجبوریم باشیم».[۱۰]

این جملهٔ فروم، به خوبی اهمیت نیروهای اجتماعی را بر ساخت شخصیت فرد و الگوی رفتارها و زندگی او، نشان می‌دهد.

آرتور میلر، به عنوان یك نمایشنامه نویس درام اجتماعی، به اهمیت این موضوع واقف است و ارتباط تنگاتنگ فرد و جامعه را در کارهایش مورد بررسی قرار می‌دهد. زمانی در مصاحبه‌ای از او پرسیدند که چرا «درام اجتماعی» می نویسد. او جواب داد: **«من در جستجوی تئاتری هستم که بزرگسالی که می‌خواهد درجامعه ما زندگی کند، از طریق آن، آگاهی اش را افزایش دهد. آگاهی در مورد این که زندگی در زمان ما، شامل چه چیزهایی می شود. من از تئاتر احساساتی خسته شده‌ام. خسته شده‌ام که ببینم، به انسان، فقط به چشم یك رشته عصب نگاه می کنند. این مساله به آسیب‌شناسی مربوط می شود. در حالی که تئاتر، هدف والاتری دارد».**[۱۱]

میلر در نمایشنامه‌هایش تنها به گزارش و بیان



مرگ فروشنده

مجرد وقایع اشاره نمی کند، بلکه دیدگاه سیاسی ـ اجتماعی خود را در لابلای گفتگوهای نمایشنامه، به صراحت بیان می‌دارد. او می گوید: «نمایشنامه یك تفسیر است، گزارش نیست... نویسنده برای تفسیر، مجبور است به متقاعد ساختن دست بزند و آن چیزی را که واقعا اتفاق افتاده است، در یك ساختار سمبلیك، دگرگون کند...»[۱۲] از این دیدگاه، میلر به تئاتر، به عنوان یك تعهد سیاسی ـ اجتماعی نگاه می کند. این نوع نگاه به نمایشنامه نویسی، مخالفینی هم دارد. مخالفینی که آرتورمیلر را نویسنده‌ای در حمایت از «جناح چپ» می‌دانند و نمایشنامه‌های او را چیزی بیش از یك بیانیهٔ سیاسی نمی‌دانند. «اوژن یونسکو» یکی از نمایشنامه نویسان مخالف واقعگرایی فرانسه «واقعیت اجتماعی» را «خارجی‌ترین و سطحی‌ترین وجه واقعیت»[۱۳] می‌داند. او می گوید: «هنر، کارش این است که به جستجوی مستقلی در کسب معرفت بپردازد و به نظامهای اخلاقی، سیاسی و غیره، کاری نداشته باشد... این وضع انسانی است که جهت وضع اجتماعی رامعلوم می کند و قضیه معکوس نیست.»[۱۴] یونسکو اجتماع را «دوزخ» می‌داند و معتقد است که سرشت آدمی از نظم اجتماعی می گریزد. او مسائل اجتماعی را، به هیچ وجه، مرتبط با تئاتر نمی‌داند و معتقد است که «ایدئولوژی هنر را دور می زند. بی آن که در آن نفوذ کند.»[۱۵]

به نظر می‌رسد که یونسکو نیز از دیدگاه افراطی خود به قضیهٔ فرد و جامعه، نگاه می‌کند: اولا باید دانست که انسان، به هر حال ناگزیر اززندگی اجتماعی است. ممکن است که در مواردی از نظم اجتماعی بگریزد، اما این دلیل محکومیت اجتماع در معنای عام کلمه نیست و در موارد غیرطبیعی باید ساختار تحمیلی اجتماعی خاص را مدنظر داشت. انسان خود بخود، به زندگی اجتماعی تمایل دارد واین امر لزوما به معنای تحمیل ایدئولوژی خاصی برزندگی او نیست. اجتماع همیشه قوانین و قراردادهای خاص خود را به دنبال دارد و تا وقتی که این قوانین سالم و براساس سرشت انسان باشند، هرگز واکنش منفی را در افراد خود برنمی‌انگیزند. مردم از جامعه‌ای می گریزند که نظام بیمارگونه‌ای داشته باشد و قوانینش از فطرت انسان فاصله داشته باشد تنها درچنین جامعه‌ای است که وضع و امکانات انسانی، نادیده گرفته می شود. اما مساله اینجاست که بهرحال، انسان، چه بخواهد و چه نخواهد، در جامعه زندگی می کند. مرحله «فوق اجتماعی» که یونسکو به آن اشاره می‌کند، در تئوری، ذهن را به خود مشغول می‌دارد، ولـی درعمـل قابـل دستیابـی نیسـت. پس چـاره چیسـت؟ آیا بایـد مسائل و دردهای واقعی جامعه را تنها به دلیل «سطحی بودن» مردود شمرد؟

مساله اینجاست که تمام زندگی آدمی و مناسباتش به طریقی از جامعه تأثیر می پذیرند آیا این مناسبات سطحی هستند؟ جامعهٔ بیمار، انسانهای بیمار را در خود می پروراند. آداب و رسوم، سنن، فرهنگ و هنر چنین جامعه‌ای ناسالم است. اگر هنرمندی، بنا به سیستم ارزشی خاص خود، چنین حالتی را در جامعه احساس کند، چه رسالتی دارد؟ آیا تنها به دلیل سطحی بودن شکل واقعیت، باید از بیان و تفسیر آن چشم بپوشد؟ دراین صورت، به کدام نوع واقعیت روی بیاورد؟ وقتی که انسانیت در معرض تهدید است، چه واقعیتی باقی می‌ماند؟ «باروز ـ دان‌هم» وضع هنرمندان کناره جویی را که دراین مورد سکوت اختیار می کنند، مشمول دو حالت می‌داند: «یکی کناره‌جویی موهوم که در این حالت، اثر هنری، حاوی اظهار نظر ناخودآگاه است. دوم کناره‌جویی ریاکارانه که در این حالت اظهار نظر به عمد، پنهان



مانده است... هنرمندان، دانسته یا ندانسته، در بارهٔ جهان کنونی ما، اظهار نظر می کنند»[۱۶].

شاید ایدئولوژی نتواند در هنر راستین نفوذ کند، ولی اجتماع و جهان بینی اجتماعی قادر به چنین کاری هست. چرا که اجتماع تنها یك مفهوم انتزاعی نیست، بلکه دارای روحی زنده، واقعی و متفاوت با روح فرد است و از آنجا که این روح، زنده است و وجود دارد، دخالتش در زندگی و سرنوشت فرد، طبیعی به نظر می‌رسد. انسان مجبور نیست که تابع بی چون و چرای این روح جمعی باشد. ولی نمی تواند تاثیر آن را بر، انتخاب و زندگی خود نادیده بگیرد. و اگر راست باشد که «سرنوشت هرکس، انتخاب اوست»، این روح جمعی بیشترین تأثیر را بر سرنوشت فرددارد. پس باید نسبت به آن حساس بود، با آن به گفتگو پرداخت و از آن انتظار داشت. همانگونه که از خود انتظار داریم و اصولاً جدا کردن این دو نوع زندگی (زندگی فردی و جمعی) از یکدیگر غیر ممکن است هنرمند از آنجا که یك فرد انسانی است، ایده آلهای خاص خود را دارد، ولی اگر در یك جزیرهٔ دوردست، به تنهایی روزگار می‌گذراند، آیا درّ ایده آلهایش تغییری بوجود نمی‌آمد؟ پس می بینیم که حیات فردی و اجتماعی انسان بگونه‌ای درهم تنیده شده اند که جدا کردنشان در هنر، ممکن نیست. میلر به عنوان یك نویسندهٔ آمریکایی، نسبت به انحطاط و نقاط ضعف جامعهٔ خود حساس است و اگر انتقادی می کند، در مورد جامعهٔ خویش است، برای اینکه به آگاهی برتری دست یابد که زندگی انسان را در جامعهٔ امروز غرب، امکان‌پذیر سازد.

شاید همین امر باعث شده است که عده‌ای به اشتباه بیفتند و او را نویسنده‌ای وابسته به جناح چپ تلقی کنند و شاید خود میلر هم در رفع این اشتباه، کوششی نکرده باشد. به هر حال اعتراض میلر به نظام جامعهٔ خود، لزوماً به معنی تأیید جناح چپ نبوده و نیست و شاید این اشتباه بیشتر از آنجا ناشی می شود که میلر در نهایت، راه حلی به دست نمی‌دهد او وقایع را تفسیر می‌کند، ولی پیشنهادی ارائه نمی‌دهد. در «مرگ فروشنده» ویلی لومان در نهایت دست به خودکشی می‌زند. این تِم (خودکشی) در بسیاری از آثار میلر تکرار می‌شود. سؤال اینجاست که آیا واقعاً هیچ راهی به جز خودکشی نیست؟ میلر «مرگ فروشنده»را برخلاف نظر منتقدانش، یك تراژدی می‌داند و می‌گوید «احساس تراژیك در حضور شخصیتی درما برانگیخته می‌شود، که در صورت لزوم، زندگی‌اش را فدا می کند، تا تنها یك چیز را در امان نگاه دارد: احساس بزرگی شخصیتش را» آیا در جامعه امروز ما، هیچ راهی برای حفظ این احساس، بجز خودکشی باقی نمانده است؟ و اگر هست، این کدامین راه است؟ «ویلی لومان» می‌خواهد وقار و بزرگی وجودی اش را حفظ کند و دراین راه حتی حاضر است که بمیرد. از نظر میلر، این همان حس تراژیك است که در بطن درام اجتماعی رشد می‌یابد. ولی میلر کلمهٔ «حتی» رابه کار می‌برد. (حتی حاضر است که بمیرد) سؤال اینجاست که اگر نخواهد بمیرد چه؟اگر بخواهد بزرگی وجودی اش را در عین زنده بودن حفظ کند، چه


مرگ فروشنده

باید بکند؟ آیا جامعهٔ امروز غرب، چنین امکانی برای فرد فراهم می‌سازد؟ میلر در برابر این پرسش، سکوت می‌کند و شاید همین سکوت معنی‌دار باعث شده است که عده‌ای او را وابسته به جناح چپ بدانند، ولی میلر خود این وابستگی را منکر می‌شود، چرا که در عمل دیده است که جناح چپ نیز راه حلی برای این مشکل ارائه نمی‌دهد. شاید در نهایت بتوان گفت که درام اجتماعی میلر در مطرح کردن سئوال و تفسیر واقعیت، بسیار موفق است، ولی از این حد پا فراتر نمی‌گذارد و به پاسخی درخور برای حل این تناقض دست نمی‌یابد. شاید امید یافتن این پاسخ، همان انگیزه‌ای است که میلر را، سالهای طولانی به نوشتن واداشته است، چرا که از نظر او «**هدف نمایش، ایجاد سطح والاتری از آگاهی است**» معلوم نیست، چند درصد از امریکاییان، خواستار این سطح بالاتر آگاهی هستند، ولی یك چیز، بدیهی به نظر می‌رسد. نویسنده خود طالب چنین آگاهی است و برای دستیابی به آن است که می‌نویسد. بسیاری از شخصیتهای میلر، به این آگاهی دست می‌یابند، اما درست در زمانی که راهی جز مرگ پیش رویشان نیست. سئوال اساسی هنوز حل نشده باقی مانده است؟ آیا می‌توان با زندگی و از طریق زندگی به این آگاهی دست یافت؟ این پرسشی است که به احتمال قوی، قبل از هرچیز، در ذهن میلر مطرح شده است و کنکاش او برای خلق شخصیتهای برتر، تلاشی برای پاسخگویی به این پرسش است.

***

آرتور میلر در ۱۷ اکتبر سال ۱۹۱۵، در شهر نیویورك به دنیا آمد. در سال ۱۹۳۴ وارد دانشگاه میشیگان شد و در سال ۱۹۳۸، فارغ التحصیل شد. اولین نمایشنامه میلر که بر صحنه‌های برادوی به اجرا درآمد، «**مردی که تمام شانس با او بود**». (۱۹۴۴) نام داشت. این نمایش براساس ناتوانی بیمارگون شخصیت اصلی آن برای پذیرفتن موفقیتش در کار و ازدواج شکل گرفته است. نمایشنامهٔ بعدی او «**تمام پسران من**» (۱۹۴۷) نام داشت که جایزهٔ منتقدین تئاتر نیویورك را برای او به همراه آورد. موضوع این نمایشنامه، **گناه و احساس مسئولیت است**. قهرمان اصلی آن (کریس کلر) مردی از طبقهٔ متوسط است که با اطلاع یافتن از موضوعی، امنیتش، مورد تهدید قرار می‌گیرد او در می‌یابد که پدرش مسئول مرگ بیست و یك خلبان است که قربانی فروش تجهیزات معیوب او به نیروی هوایی آمریکا شده‌اند. وقتی که پدرش، «جوکلر» در می‌یابد که پسرش «لاری» که مدتها در لیست گمشدگان نیروی هوایی قرار داشته است، به کفارهٔ گناه او، خودش را در جنگ به کشتن داده است، دست به خودکشی می‌زند. میلر در سال ۱۹۴۹، «**مرگ فروشنده**» را نوشت که جایزهٔ پولیتزر را برای او به همراه آورد. این نمایشنامه در مورد فروشنده‌ای به نام «ویلی لومان» است که در دنیای تخیلاتش، آیندهٔ درخشانی را برای خود و پسرانش، تجسم کرده است، در حالیکه تناقضی آشکار میان رویاهای او و واقعیتهای اطرافش به چشم می‌خورد. زمان حال و گذشته در این نمایشنامه، باهم درآمیخته است و ویلی لومان بیشتر مواقع در زمان گذشته و خاطرات روزهای جوانی و موفقیتش بسر می‌برد. در نهایت او برای اینکه آیندهٔ بهتری را برای پسرانش تضمین کند، دست به خودکشی می‌زند تا خانواده‌اش با پول بیمهٔ عمر او، زندگی تازه‌ای را شروع کنند. میلر در سال ۱۹۵۳، «**ساحرهٔ سوزان**» را نوشت که ادامهٔ خط فکری او «**در مرگ فروشنده**» محسوب می‌شود. داستان نمایشنامه، براساس یك سند تاریخی از محاکمات جادوگران در شهر سیلم در سال ۱۶۹۲ است و میلر این واقعه را به شرایط سیاسی ـ اجتماعی زمان خود و جو اختناق حاکم بر جامعه و بویژه جامعهٔ هنری، ربط می‌دهد. در سال ۱۹۵۵، «**نگاهی از پل**» و «**خاطرهٔ دو دوشنبه**» را نوشت و در سال ۱۹۶۱، رمان «**ناجورها**» را بچاپ رساند. که براساس آن فیلمی تهیه شده است. در سال ۱۹۶۴، نمایشنامهٔ «**پس از پاییز**» را نوشت. این نمایشنامه، یك اتوبیوگرافی است که براساس جریان سیال ذهن نوشته شده است و زندگی نویسنده را در ارتباط با سه همسرش به تصویر می‌کشد.

در سال ۱۹۶۴ **حادثه در «ویشی»** نوشته شد و در ۱۹۶۸، «**ارزش**» را به پایان رساند. داستان ارزش، ملاقات دو برادر پس از سالها جدایی، برای فروش وسایل خانهٔ پدری و برخورد آنهاست. میلر مجموعه داستانی به نام «**فوکوس**» دارد که در سال ۱۹۴۵ به چاپ رسید.

میلر همیشه در تلاش خلق آدمهایی است که خودآگاهی والاتری نسبت به معاصرانشان داشته باشند. «ویلی لومان» در مرگ فروشنده و «جان پروکتور» در ساحرهٔ سوزان، نمونهٔ چنین آدمهایی به نظر می‌رسند و هر دو برای حفظ این برتری ذاتی، مرگ را آگاهانه می‌پذیرند. آیا چنین شخصیتهایی قهرمانان تراژیك عصر ما محسوب می‌شوند؟ میلر خود به این سئوال پاسخ مثبت می‌دهد و آزمون واقعیت را تنها رسالت واقعی یك نویسنده می‌پندارد.□

پی نویس

۱و۲و۵و۱۲ـ ده گفت و گو ـ ترجمه احمدپوری. نشر چشمه ـ ۱۳۶۹

۳ـ Clifford Odets (۱۹۶۳ـ۱۹۰۶) نمایشنامه نویس آمریکایی.

۴ـ Lillian Hellman (؟ ـ ۱۹۰۵) نمایشنامه نویس آمریکایی

۶ـ گوردون آلپورت ـ روانشناس آمریکایی (۱۹۶۷ ـ ۱۸۹۷)

۷و۱۰ـ روانشناسی کمال ـ دوان شولتس ـ گیتی خوشدل ـ نشر نو ـ ۱۳۶۹

۸ـ آبراهام مزلو ـ روانشناس آمریکایی (۱۹۷۰ـ۱۹۰۸)

۹ـ اریك فروم ـ روانشناس آلمانی (۱۹۸۰ـ۱۹۰۰)

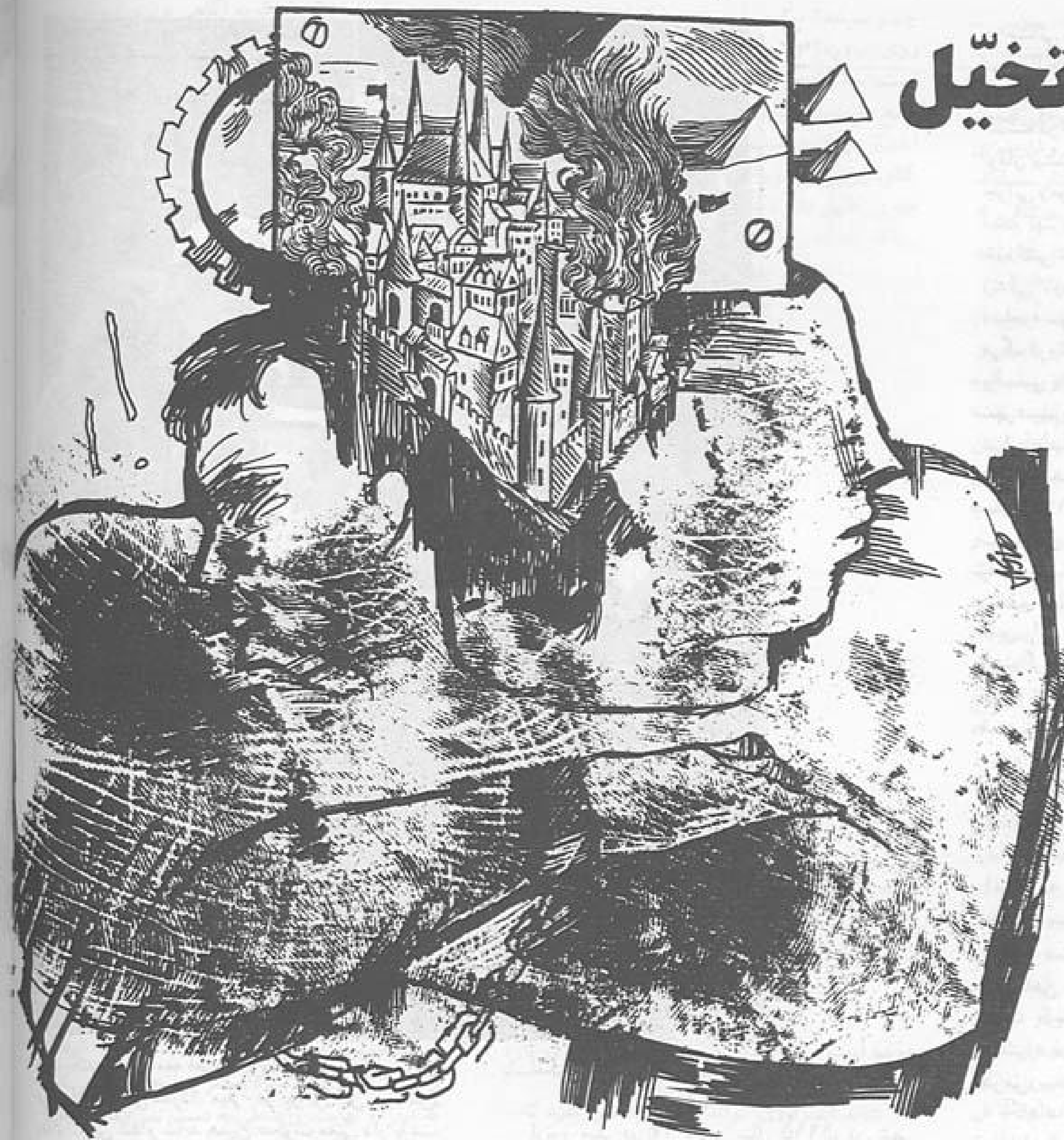
۱۱ـ Harper's Magazine Nov 1960

۱۳و۱۴و۱۵ـ نظرها و جدلها ـ اوژن یونسکو ـ مصطفی قریب ـ بزرگمهر ـ ۱۳۷۰

۱۶ـ چشم‌اندازی از ادبیات و هنر ـ ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی ـ محمدتقی صدقیانی ـ معینی ۱۹۷۰

واقعیت و تخیّل در تاریخ

■ هربرت مولر
■ ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ



■ مردم عصرِ حاضر چنان سرگرم ساختن آلات و ادوات عملی، اتومبیل و درگیر جنگها و بحرانها هستند که نمی‌توانند به چیزی قبل از لحظات آخرین دیدار فکر کنند!

به قول کریستوفر داسن، «خوشبخت مردمی که تاریخ ندارند، و سه برابر خوشبخت‌تر مردمی که جامعه شناسی ندارند، زیرا مادام که فرهنگ زنده‌ای داریم، بدان آگاه نیستیم و آن گاه که با خطر از دست دادن آن روبه‌رو می شویم، یا زمانی که فرهنگ زنده می‌میرد، شروع می کنیم به پی بردن به وجودفرهنگ وبررسی علمی‌اش» هنوز هم چنین مردم خوشبختی در میان ما هستند: در مزارع، در ادارات، و در اجتماعات. اما آنها که گرفتار جهل و ناآگاهیند، نمی‌توانند با تلاشی ارادی ناآگاه باشند. و بسیاری دیگر ناخوشبخت‌تر شده‌اند، زیرا تاریخ و جامعه شناسی را خیلی کم می‌شناسند. آگاهی اندك، بسیار خطرناك است. و از این رو بهتر است تلاش کنیم نسبت به اینکه که هستیم، کجا هستیم و این راه را چگونه سپری کردیم، آگاهی روشن و کاملی به دست آوریم.

از آغاز با تعارضهای چشمگیر دنیای جدید روبه‌روییم. عصر ما به زهدخواهی یا احساس گذشته معروف است؛ مردم عصر حاضر چنان سرگرم ساختن آلات و ادوات عملی، اتومبیل و درگیر بحرانها و جنگها هستند که نمی توانند زیاد به چیزی قبل از لحظات آخرین دیدار بیندیشند. درعین حال عصر ما «تاریخی اندیش»تر از هر دوره‌ای است. و دیدگاهی بسیار فراتر، فراختر و روشنتر نسبت به گذشته دارد. سهم این عصر در شناخت تاریخی، در صد و چند سال گذشته، از جملهٔ پرافتخارترین دستاوردهای آن است. تاریخدانان در بررسی علمی گذشته، از زیر خاك بیرون آوردن آثار آن، و احیای زندگی نابود شده‌اش، کاری کرده‌اند که پرستشی است بی‌سابقه. زیرا مردم باستان به رغم احساس عمیقشان نسبت به گذشته، درك زیادی از آن نداشتند. توکودیدس عینی گراترین تاریخنگار عصر باستان، می‌گوید که پیش از عصر او هیچ واقعه‌ای که اهمیت عمده‌ای داشته باشد روی نداده است و تاریخش را با جنگهای پلوپونسوسی آغاز می کند. او با غفلت از همهٔ آن چیزهایی که در پس عصر او قرار داشت، نتوانست به مجد بی‌مانند آتن پی ببرد، چیزی که جنگهای پلوپونسوسی را حتی خطیرتر و سوگناکتر از آنچه او حس کرد، در نظر ما جلوه‌گر می کند. تاریخنگاران جدید با تاریخ قدیم یونانیان، و نیز مصریان و عبرانیان و رومیان، به

مراتب بیشتر آشنا هستند تا با خود این مردم «پرهیزکار»!

کامیابیهای این پژوهش تاریخی طنزهای بیشتری دربر دارد. کامیابی این پژوهشها در روحیه وروش علمی است. از این رو گمانی را که غالباً الهامبخش آنان بوده است پرورانده اند. این گمان را که «تاریخ، علمی دقیق است ـ یا باید باشد ـ و آزاد از هر گونه شائبهٔ هنر یا فلسفه». فوستل دکولانژ به دانشجویان نیوشایش گفت: «مرا تحسین نکنید. من نیستم که با شما حرف می‌زنم، بلکه تاریخ است که با دهان من سخن می گوید.» این دعوی غیر شخصی بودن کامل، مروج مطالعه و تحقیق آلمانی زبان است. پژوهش عاری از تخیل که هنوز هم بر دانشگاههای امریکایی سایه افکنده و علوم انسانی را غیر انسانی می‌سازد. این دعوی متضمن آن بود که اهمیت تاریخ انسان باید با اجتناب منظم ازتعمیم یا داوری مهم کشف می‌شد. به قول کارل بکر، براین فرض فلسفی عجیب مبتنی بود که تاریخنگار با استفاده از فکر و اندیشه نمی تواند بر قامت خود ذراعی بیفزاید. «امید به یافتن چیزی بدون جست و جوی آن، انتظار دست یافتن به پاسخهای نهایی معماهای زندگی با خودداری مصمم از طرح پرسش.ـ این مطمئناً رمانتیك‌ترین نوع رئالیسمی است که تا کنون ابداع شده، عجیبترین کوششی که تاکنون به عمل آمده برای دست یافتن به چیزی از هیچ!»

این اعتقاد ساده لوحانه در آن وقت قابل درك بود و تا اندازه‌ای ستوده. تاریخنگاران سدهٔ پیش تلاش می کردند تا موضوع مورد مطالعه شان را در عصر علم از نظر فکری قابل احترام کنند. (در سال ۱۸۸۰ در دانشکده های آمریکایی فقط یازده استاد تاریخ وجود داشت). آنها ناگزیر بودند که با گرایشهای عمومی برای سرگرمی و تهذیب اخلاقی، استفادهٔ نمایشی و تماشایی، آموختن درسهای سیاسی و دینی، یا دست یافتن به فلسفه های بزرگ تاریخ مبارزه کنند. این گرایشها هنوز چنان رایج است که دشوار بتوان اشتیاق به هرگونه عینیت و دقت را تمسخر کرد. با این حال تاریخنگاران «علمی» از علم، هنر و فلسفه برداشت کم‌مایه‌ای داشتند. دانشمند راستین را چونان کسی می‌دانستند که به واقعیتهای عریان و بی‌رنگ و جلا می‌پردازد، هیچ گاه فرض نمی گذارد، هرگز از شك وتردید به ستوه نمی آید و بر سر اصول بحث نمی کند. هنررا همچون «برابر نهادِ» علم می‌دانستند، گویی که تخیل، تنها با چیزهای خیالی کار دارد و مهار آن را فقط زمانی می توان آزاد گذاشت که دانش و شناخت عاجز بماند. فلسفه را یك بحث نظری مابعدالطبیعی می‌پنداشتند و جانشین فروپایه‌تری برای دانش و شناخت و یا تهدیدی به حال آن. و پی نبردند به اینکه خود علم تفسیر خیال‌آلوده‌ای است از واقعیت، و مبتنی بر مفروضات فلسفی.

به سخنی دیگر، همان آرمانی که از عینیت و دقت داشتند، تصور دقیقتری را از ماهیت شناخت تاریخی ومرزها و محدودیتهای عینیت ایجاب می کرد. «رانکه» می گفت: «هدف تاریخ همانا بیان کردن آن چیزی است که عملاً روی داده است»؛ اما همین هم کار ساده‌ای نیست، حتی جدا از این واقعیت که ما هیچ‌گاه نمی توانیم امیدوار باشیم همهٔ آن چیزهایی را که عملاً و واقعاً روی داده است بشناسیم. اگر همه چیز را می شناختیم، باید پیش از آن که بتوانیم چیزی را بشناسیم تقریباً همه چیز را از یاد می بردیم ـ همان گونه که حافظهٔ ما فقط کمك است، زیرا بیش از بخش بسیار کوچکی از تجربهٔ گذشته‌مان را به یاد نمی آوریم. و از سوی دیگر، واقعیت تاریخی هیچ گاه به خودی خود گویا نیست. ما نخست رویدادهای «مهم» را جدا می‌سازیم و سپس سعی می کنیم علتها و معلولها یا ارتباط آنها را با رویدادهای دیگر تعیین کنیم تا تصمیم بگیریم که مربوط و مهم هست یا نه. و سرانجام کوشش می کنیم اهمیت رویدادها و پیوند آنها را با مقاصدی که داریم معین کنیم. و در سراسر همین جریان برگزیدن، تفسیر کردن، و ارزشیابی واقعیتها، کوشش برای پاسخ گفتن به پرسشهای اجتناب ناپذیر «چگونه»، «چرا» و «چه چیز»، به ناچار دربارهٔ ماهیت آدم و عالم و سرنوشت ممکن یا خاص او، به مفروضاتی قابل تردید متوسل می‌شویم. نمی‌توانیم دربارهٔ تاریخ، فلسفه‌ای، ولو مبهم یا ناآگاهانه، نداشته باشیم. پس باید سعی کنیم فلسفه‌ای روشن، آگاهانه و منسجم داشته باشیم. بنابراین:

۱. به قول موریس کوهن: «بازسازی تخیل‌آمیز گذشته که در علیتها علمی و در شکل و صورت هنرمندانه باشد، آرمان تاریخ است».

۲. فرض بر این است که تاریخ مادام که علتها را درنظر می گیرد روح آن به گونه واقعی‌تری علمی است، پس چرا نباید از لحاظ روش کاملاً عینی (یا اکیداً علمی) نباشد؟

۳. ضرورت دارد که درمیان این علتها به مجموعه‌ای از علتهای طبیعی، زیست‌شناختی، روانشناختی، و فرهنگی که نمی‌توان آنها را اندازه‌گیری کرد و خارج از تجربه‌های تحت کنترل قرار می گیرد و یا به علت واحدی تبدیل می شود؛ توجه نمود.

۴. در میان این عوامل، قدرت ارادهٔ انسان، یعنی قدرت ذهن، شخصیت، اندیشه‌ها و آرمانها جای دارد.

۵. این قدرت ایجاب می کند که داوری اخلاقی بر تاریخ حاکم باشد و درواقع این گونه داوریها در آثار تاریخنگارانی که به طرز مصممانه‌تری غیراخلاقی‌اند، صریحتر است.

۶. گرایشهای علمی، زیبایی شناختی و اخلاقی ما به یکسان، نوعی جهان‌بینی را اقتضا می کند. گونه‌ای مطالعهٔ مردمشناختی دربارهٔ تمدن و به عنوان چشم‌اندازی به روی تمدن خودمان.

۷. دراین چشم‌انداز می‌توانیم کلیات یا مشابهتهایی را که در پس قضایا هست درك کنیم، اما نمی توانیم مدعی باشیم که به حقیقت مطلق دربارهٔ آدم و عالم دست یافته‌ایم، و نمی توانیم دربارهٔ آغازها و انجامها یقین کامل داشته باشیم.

۸. و این فقط نتیجهٔ ناامیدکننده‌ای نیست.

هرچند که بیشتر همین قضایایی که گفتیم ممکن است ابتدایی یا بی‌زبان به نظر برسد، اما همهٔ آنها [تك تك آنها] بحث و جدل‌انگیز است، و متفکران برجسته اگر نه در نظر، در عمل با آنها با معارضه برمی‌خیزند و هنوز هم استنباطهای متعارضی دربارهٔ آنها دارند.

■ تاریخنگاران علمی، از علم، هنر و فلسفه، برداشت کم مایه‌ای داشتند. فلسفه را یك بحث نظری مابعدالطبیعی می‌پنداشتند و جانشین فروپایه‌تری برای دانش و شناخت و یا تهدیدی به حال آن، و پی نبردند که خود علم تفسیر خیال آلوده‌ای است از واقعیت و مبتنی بر مفروضات فلسفی

اشاره:

همانطور که نمی‌توان مبحث محتوا و درونمایه را بدون بررسی مبحث فرم و ساختار مورد نقد و بررسی قرار داد، در بخش موسیقی عملی (Pratique) نیز نمی‌توان بدون درنظر گرفتن «ساز» فنون درست‌نوازی و ماهیت موسیقی را بررسی کرد. تاریخ معاصر موسیقی ما (و شاید تاریخ موسیقی همهٔ ملل دنیا) نشان می‌دهد که تغییر و (تحریف) در ساز، یکی از مقدمات تغییر (و در بعضی مواقع تحریف) در موسیقی بوده است و گاه هم این رابطه برعکس شده است.[۱] یعنی دستکاری در موسیقی و تصمیم برای تغییر آن، مقدمهٔ تغییر و دستکاری در ساز، واقع می‌شود. ادبستان امیدوار است در هر شماره از این سلسله مقالات که هر چندگاه یك بار با عنوان «شناخت سازهای موسیقی ردیف»[۲] تقدیم علاقمندان خواهد شد، یکی از سازهای اصلی و اصیل موسیقی ردیف دستگاهی را که در گسترهٔ شیوه‌های اجرایی موسیقی سنتی حقیقی‌مان هویت می‌یابد، تشریح و معرفی کند.

در این نوشته‌ها، قصد براین است که با پیشینه‌یابی‌ها، تحلیلها و تفکیکها، ساز، موسیقی و شیوه‌های درست‌نوازی را در موسیقی گرانقدر سرزمینمان بازشناسی کنیم و به دریافت کلیدهای اصلی درك موسیقی بلندمرتبه خود نائل آئیم. حداکثر امید و چشمداشت نگارنده از نگارش این مطالب، افروختن شمعی کوچك فرا راه درك عزیزان جوانسالی است که راه اصلی و اصیل موسیقی فرهنگ خویش را جستجو می‌کنند و بر این امید و باورند که به مقصد و مقصودی آمن برسند. ارائهٔ نوشته‌های دیگر نیز جز برای تحقق این هدف نبود، و نخواهد بود و اگرچه هنوز به حد قابل قبولی نرسیده‌ایم لیکن اعتراف می‌کنیم که در جستجوی راهی تا حد ممکن درست و در تلاش برای رعایت موازین حرفه‌ای و بی‌طرفی توأم با حفظ اصول بوده‌ایم و اگر توفیقی هم رفیق راهمان شده فقط به مدد عنایات خداوند و الطاف دوستان عزیزی بوده که با هوشیاری به مسائل توجه می‌کنند و با ارائهٔ پیشنهادها و انتقادهای خود، ما را می‌نوازند. در این راه، دریافت نظرهای منتقد و مخالف بسیار ارزنده است، چرا که هر فکری در تقابل منطقی و برخورد با افکار مخالف خویش، غنی‌تر می‌شود و جهت‌یابی صحیح‌تری می‌یابد. مشروط بر این که مسئلهٔ «تخالف»[۳] را با «تنافر» فرق بگذاریم و خدای ناکرده عقیده را با عُقده مخلوط نسازیم. چرا که متأسفانه بسیاری از برخوردهای موجود در جامعهٔ موسیقی ما بیش از آنکه بر موازین فنی و حرفه‌ای، انتقاد درست، بی‌نظری، سعهٔ صدر و شوق برای رسیدن به حقیقت باشد، ناشی از اختلافات کاملاً شخصی، درگیری‌های گروهی و مسائل به اصطلاح «محفلی» است. تا به حال در بسیاری موارد چنین بوده و امیدواریم که دیگر چنین نباشد.

□ به استاد مهدی ناظمی تقدیم می‌شود که سالار سنتورسازان موسیقی ما و امید سنتورنوازان ماست.

کبك، ناقوس‌زن و شارك، سنتورزن است
فاخته نای‌زن و بط شده تنبور زنا
«منوچهری دامغانی»

شناخت سازهای موسیقی ردیف

سنتور و یک نگاه کلی

● رضا مهدوی

پیش درآمد:

سنتور، سازی قدیمی و از خوش آواترین سازهای موسیقی کهن ما است. منوچهری دامغانی، شارك (سارك) را در جشن طبیعت، به سنتورنوازی معرفی کرده و بین صاحبنظران ادیب علاقمند به موسیقی سنتی ما نیز رسم است که صوت خوشخوانان را به عنوان نوعی تکریم، به صدای شارك تشبیه می‌کنند. از دوران «زندیه» که تفکیك ماهیت و استقلال هنری موسیقی «دستگاهی» از موسیقی به اصطلاح «مقامی» ما آغاز شد، سنتور نیز به زمرهٔ سازهای اصلی وکامل موسیقی ردیف دستگاهی وارد شد. چرا که تمام خصوصیات هنری و شیوه‌های صحیح اجرایی موسیقی سنتی قدیم را می‌توان بر آن منطبق کرد و یك بررسی دقیق نشان می‌دهد که این کار در مورد کمترسازی از سازهای موسیقی ردیف امکان‌پذیر است. از اینها گذشته، سنتور و سنتورنواز اصیل در تداوم موسیقی ما نقش بسیار مهم و ارزنده داشته است. در سده‌های اخیر، دوران پراغتشاش و یأس‌آوری در این زمینه داشته‌ایم که میراث مقدس هنر سنت موسیقیمان، دستخوش تاراج پنجهٔ بی‌رحم بیگانگان و بعضی از «خودی»‌های بدتر از بیگانه شده و در این میان، سنتورنوازی اصیل و متکی بر پشتوانهٔ فرهنگ کهن و حقانیت آن بوده که توانسته است به سهم خود با ارائهٔ شیوهٔ صحیح اجرا و آهنگ فاخر موسیقی حقیقی سرزمینش، تك شمع لرزان حقانیت هنر را از تندبادهای سهمگین به سلامت گذر دهد و به گوشه‌ای امن و گوشه‌گیری امین برساند تا فروغ مهر مقدس و جاویدش، جانهای مشتاق دیگری را در بر گیرد و به مشعلهایی افروخته و قامت افراخته تبدیلشان سازد که خانهٔ هنر ایران را روشن و گرم نگهدارند. بزرگانی چون محمد صادق سرورالملك و حبیب‌الله سماع الحضور و پسر خلفش حبیب‌الله سماعی که گلبانگ نوازان نغمه‌های روح‌پرور در این خانه بودند.

سابقه و ساختمان سنتور

ابوالحسن علی بن حسین مسعودی (متوفی به سال ۳۴۶ هـ. ق) مورخ مشهور و نویسندهٔ کتاب «مروج الذهب» در شرح اوضاع موسیقی در زمان ساسانیان، هنگام نام بردن از ابزارهای متداول موسیقی آن زمان، واژهٔ سنتور (سنطور) را می‌آورد و سابقهٔ این ساز را حداقل به دوران ساسانیان می‌رساند. در کتابهای قدیم و تألیفات ابونصر فارابی و ابن‌سینا نیز نام «سنتور» چندین بار آورده شده و محققین ثابت کرده‌اند که سنتور از ایران به سایر کشورها برده شده و در هر کشور بنا به نیازهای فرهنگی آن ملت، تغییراتی در آن پدید آمده است. چنانچه در عراق، مصر، هند، ترکیه و چین و در بسیاری از کشورهای اروپای شرقی، سنتور را باشکلهای مختلف، تغییرات متنوع و شیوه‌های گوناگون در نوازندگی مشاهده می‌کنیم. در متون انگلیسی، سنتور را با نام «دالسیمر» (Dalcimer)،کشورهای اروپای شرقی با نامهای سیمبال (سیمبالوم) و چیمبال (چیمبالوم) [Cimbalum/Zimbalum] و در چین با نام «یانگ کین» (Yank - kin)و در آلمان به نام «هك پرت» (Hekperrt)و در عربی با نامهای «سنطور» و «سینطر» و در برخی مکانهای دیگر به «پسالتری» (psaltry)نامیده شده و معروف است.

بررسی تاریخچه و سیر تطوّر هر یك از این سازها (بخصوص پسالتری) نشان می‌دهد که انواع کلاویکورد، هارپسیکورد، کلاوسن و بالاخره پیانو (Klavier یا Pianofote)، شکل تغییر یافتهٔ همین سازهای قدیمی است که ریشهٔ قدیم شرقی داشته‌اند و بنا به نیازها و ضرورتهای خاصّ موسیقی اروپایی، در ساختمان آن ـ و طبعاً در شیوهٔ نوازندگیش ـ تغییراتی برای ایجاد نوعی تکامل داده شده است. با این وجود، هنوز هم در بسیاری از کشورهای اروپای شرقی که جنبهٔ مقامی موسیقی آنها دست نخورده‌تر است، سنتور (چیمبالوم) باز هم زیاد مورد استفاده قرار

می‌گیرد و در مواردی نه چندان جدّی حتّی به ارکسترهای سمفونیك و ارکسترهای مجلسی (musique de chamber) هم راه یافته و آهنگسازان بنامی چون ایگوراستراوینسکی (۱۹۷۱ ـ ۱۸۸۲) بانی یکی از مکتبهای مدرن در موسیقی قرن بیستم نیز برای آن قطعاتی تصنیف کرده و نوازندگان چیره دست و مشهوری چون «آلادارراش» (Aladar Racz) و «تونیبو رداچ» (Toni Lordache) آنها را اجرا، و ضبط کرده‌اند. در ایران نیز به طور جسته و گریخته، کارهای پراکنده‌ای در این زمینه صورت گرفته است. امّا به هیچ وجه قابل مقایسه با آثار آهنگسازان غربی (و حتی آهنگسازان ژاپنی و چینی) نبوده و در ضمن، این موضوع برای تائید گرفتن از اکثر خواص و نیز قبول عامّه هم دچار اشکالات بسیاری شده است. در تقسیم‌بندی‌های قدیم، سازهای موسیقی به سه نوع زهی ـ بادی و کوبه‌ای رده‌بندی شده‌اند و نحوهٔ نامگذاری هر یك از این رده‌ها بسته به نوع ایجاد صوت و صدا از آن ساز بوده است. چنانکه سازهای زهی را کلاً «ذوات الاوتار»، سازهای بادی را «ذوات النفخ» وسازهای کوبی (ضربی) را «طاسات» و «کاسات» نامیده‌اند. سازهای دسته ذوات الاوتار به طور کلّی از یك جعبهٔ مجوّف و تعدادی سیم که با نظامی خاص به هر دو طرف آن متصل شده تشکیل می‌گردند و این دسته نیز خود به دو ردهٔ مجزّا تقسیم می‌شود:

۱ـ رودهای [۴] زهی‌یی که دست (ناخن، مضراب و یا کمان) آنها را به صدا در می‌آورد و طول سیم (رود، تار یا وتر) روی آن به وسیلهٔ حرکات انگشت کم و زیاد یا قطع و وصل می‌شوند. قدما این حرکات را به طور کلّی با عناوین «مطلق» و «گرفت» می‌نامیدند. سازهایی مثل تار و سه تار و کمانچه از این نوع هستند.

۲ـ رودهای زهی‌ای که توسط مضراب به صدا در می‌آید و هر سیمی را کوك و صدایی مخصوص است. قدما این ویژگی را در چنین سازهایی، «دست‌باز» و «مطلق» می‌نامیدند و سازهای این رده را با عنوان «مطلقات» نامگذاری می‌کردند. سنتور، سازی است از این رده و اصلی‌ترین ساز در این تقسیم بندی است که استخراج صدا از آن توسط ضربات متصل و منفصل مضراب صورت می‌گیرد. آنچه که از فرهنگها و کتب مرجع در مورد سنتور به دست می‌آید، در مجموع، حکایت از سازی دارد که ساختن آن، (حداقل به صورت تکامل یافته و اصلی) به روایتی منتسب به «ابونصر فارابی» است. این ساز، جعبه‌ای مجوّف (توخالی) است که به شکل ذوزنقه متساوی‌الساقین تراش خورده و از تلفیق دو عنصر چوب (با درصد بیشتر) و فلز (بادرصد کمتر) تشکیل یافته است. بر سطح فوقانی (رویی) آن تعداد ۷۲ سیم در دسته‌های چارتایی کشیده شده است که دو سر هر کدام از آنها به وجوه جانبی سنتور وصل هستند. برهمین سطح، دو ردیف ۹ تایی پایه‌های یکسان قرار دارد که دسته‌های چهارتایی سیمها روی هرکدام از آنها سوار می‌شوند، این پایه‌ها را «خرك» می‌نامند و شکل آن، همانند دیگر اجزای سازهای سنتی، بیانگر نمادها و اشکال هنرهای اصیل و سنتی (مانند معماری، خوشنویسی، تذهیب و...) است. باز هم روی همین صفحه، دوستاره (گُل) در محلهایی معیّن و یك سوراخ روی پیشانی جلو یا عقب (کلاف) سنتور (روبروی نوازنده) تعبیه شده که مخصوص خروج صوت از ساز و رگلاژ پلهای داخل ساز است که این پلها هم نگهدارندهٔ ستون سنتور هستند، و هم جهت خوشخوان شدن ساز تعبیه شده‌اند. سیمهای سنتور با ضربات دوشاخهٔ چوبی که باشکل و نظامی خاص تراشیده شده به صدا در می‌آید. این چوبها را «مضراب» (ابزار ضربه زدن) می‌نامند و شکل ظاهری آن نیز مشابه اشکال ظاهری نمادهای هنر و فرهنگ سنتی ایران است. که البته متأسفانه در دهه‌های اخیر شکل اصلی مضراب مانند بعضی از ابزار، و چیزهای دیگر مربوط به سازهایمان تحریف شده و از شکل صحیح خود خارج و به تقلید از پیانو به صورت «نمددار» استفاده می‌شود و البته عده‌ای که طالب هنر صحیح و فرهنگ موسیقایی اصیل خود هستند از همان مضرابهای سرلخت (بدون نمد) که صدای به اصطلاح کریستالی از ساز خارج می‌کند، استفاده می‌کنند. سنتور با کمك کلیدی آهنین که «کلید کوك» نام دارد کوك می‌شود و سیمهای هر خرك با سیمهای خرك‌رو به رویی آن همصدا است. این تعاریف، کلّیت موضوع مورد بحث ما را بیان می‌کنند و از ظرایف، سخن به میان نمی‌آورند. درحالی که مبنای هنر برسنجش دقت ظرافت‌هاست و نه تنها این مقاله بلکه بسیاری از فرهنگنامه های غیر تخصصی را هم با این موارد کاری نیست. در حال حاضر آن سنتوری که مورد بحث و بررّسی ما در این نوشته واقع شده، همان نوع اصلی و معمول آن است که در شیوه‌های اصیل سنتی قدیم به کار می‌رود و «سنتور سُل کوك ۹ خرکه» نامیده می‌شود. البته سنتورهای دیگری نیز مانند لاکوك، فاکوك و کروماتیك نیز ساخته شده‌اند که هر کدام جا و کاربرد ویژهٔ خود را دارند و تنها در شیوه‌های مربوط به هنر اجرای موسیقی ردیف جایی ندارند. مضرابها نیز بنا به نیازهای انواع موسیقی، انواع گوناگون دارند و هر کدام مورد استفاده‌ای خاص واقع می‌شوند. آن نوع مورد نظر ما در این مقاله، نوع مضراب سر بزرگ و لخت (بدون الحاق هیچگونه وسیلهٔ اضافی مثل نمد، پنبه یا جیر...) است. این نوع مضراب مخصوص اجرای درست ردیف موسیقی است و ظرایف خاص آن را با رعایت شیوهٔ درست اجرائی منعکس می‌سازد.[۵] هماتطور که در اوّل مقاله ذکر شد، مقصود از چنین بررسی‌هایی، تائید یا نفی انواع دیگر سازها، شیوهٔ نوازندگی، آثاری مشخص و یا نفی و اثبات نوازندگانشان نیست، بلکه بررّسی آن در محدوده‌ای است که متعلق به هنر و فرهنگ موسیقی سنتی اصیل قدیم بوده و بالطبع مانند هر مقاله‌ای که پایه و ملاکی را معیار عمل و سنجش قرار می‌دهد، در این نوشته نیزردیف[۶] و شیوهٔ صحیح اجرائی آن، ملاك و معیار قرار می‌گیرد و همه چیز نسبت به آن سنجیده می‌شود.

در سنتور سل کوك ۹ خرك با اندازه‌ها و ابعاد معیّن (و نه «استاندارد» به مفهوم معمول آن ـ چرا که سازهای شرقی در عین دقّت و ظرافت هیچگاه به مفهوم غربی کلمه «استاندارد» نیستند)، هرگاه سیمهای خرك اوّل را «می» (E) کوك کرده باشیم، خرك سوّم صدای «سل» (G) را خواهد داد. از آنجا که دستگاه شور به اصطلاح «مادر» دستگاههای دیگر ردیف موسیقی ماست و دیگر نغمات با آن سنجیده می‌شوند و نیز از آن رو که خرك سوّم در این سنتور (سل G) مناسب‌ترین خرك برای نمایاندن «شور» است. این نوع سنتور را برای اجرای اصیل موسیقی ردیف مناسب دانسته‌اند.[۷] هنگام اجرای شور، همان طور که معمول کوك سنتور است، ردیف خرکهای سیم سفید با ردیف خرکهای سیم زرد همصدا کوك می‌شوند و تنها ممکن است یك خرك آنها برای اجرای کرد بیات و شهناز با یکدیگر اختلاف داشته باشد که با مختصر تغییر حرکت جای خرك (در ردهٔ سیمهای سفید) درست می‌شود و سامان می‌یابد. باید در نظر داشت که کوك سیمهای پوزسیون زردها همواره ثابت و برپایهٔ شور است. چرا که شور، مادر دستگاهها و به اعتقاد نگارنده، اصلی‌ترین آنها است و فرود همهٔ دستگاهها و آوازها به شور است و شور به عنوان مبنا و پایه، همیشه مورد استفاده و در مقام گردانی‌های معمول، مورد بهره برداری است (به خصوص هنگام نواختن دلکش ماهور یا اصفهان و همایون) اگر نحوهٔ کوك سنتور برپایهٔ نظام فواصل موسیقی ردیف اصیل باشد، تغییر مقام از دانگهای مختلف به یکدیگر بسیار آسان بوده و تنها با جا به جا کردن مختصر یکی دو خرك و یا در نهایت با تغییر جزئی کوك سیمهای مربوط به آنها انجام می‌شود. در سیستم‌های جدید که نظامی مغشوش از فواصل غیر منسجم[۸] و بی‌هویت را رواج داده‌اند و تأثیر گرفته از اختلاط بی‌رویهٔ موسیقی ردیف با موسیقی‌های غیر ایرانی هستند، مبنای فاصله از دانگهای ملایم، منطقی و پیوسته به یکدیگر، به گامهای منفصل از هم تغییر یافته و کار کوك سنتور را دشوار و از فرط سختی، ضرب‌المثل اهل موسیقی کرده است. درحالی که به واقع این طور

نیست و تنها تحمیل نظام غلط فواصل و توقعات بی جا دراستفاده‌های نا به جا از این ساز برای انجام کارهایی که از آن ساخته نیست، «سنتور» را سازی ناقص! و بد کوك و محدود و دست و پا گیر معرفی کرده است. کما این که اگر در هر ساز یا موسیقی دیگری هم نظیر چنین کارهایی انجام شود، حاصلش جز این نخواهد بود. هر سازی دقیقاً به نیازهای همان موسیقی‌یی جواب می‌دهد که برای آن ساخته شده است. در هفتاد سالهٔ اخیر که مبحث اختلاط موسیقی‌های ایرانی با موسیقی اروپایی (در شکل نازل و عوام پسندانهٔ آن) مُدروزواقع و با عناوینی کم ارزش و سطحی توجیه شد، به ناچار بسیاری از معیارهای دقیق و ظریف هنرهای سنتی کهن نیز کم کم به فراموشی سپرده شدند، بدون این که جای آنها را عناصر والاتری (از لحاظ جایگاه و ارزش هنری) بگیرند و درنتیجه «شبه موسیقی»‌ای پدید آمد که نه عمق و اصالت و جایگاه رفیع موسیقی سنتی قدیم را داشت و نه می‌توانست حاوی ارزشهای والای موسیقی جدّی اروپایی باشد. در عوض جایگاه آنها را محصولات به اصطلاح «تاریخ مصرف‌دار» و بی‌مایه و بی هویتی گرفت که در حقیقت تنها کارشان این بود که به هر نحوی «نیازهای» روز و بعضی از اهل روزگار را برآورده سازند، بدون این که در نظر بگیرند اصلاً این «نیازها» چه هستند؟ لازم هستند یا خیر؟ طریقهٔ صحیح پاسخ دادن به این نیازها چیست و راه صحیح کدام است؟ و... سؤالهای فراوان دیگری که به نظر می‌رسد هنوز به هیچکدام از آنها پاسخ قطعی و مناسب داده نشده است.

از اصل مطلب دور نیفتیم! هر چند، بررّسی و شرح صدماتی که به موسیقی و سازهای موسیقی بنیانی ما خورده است، گاه اهمیتی بیش از آن دارد که (مثلا) به شرح اندازه‌های فیزیکی وطرق نوازندگی بپردازیم. تا «آگاهی و شناخت» نباشد، «انتخابی» هم در کار نیست و البته مقصود از «آگاهی» و «انتخاب»، نوع درست و مطمئن و متکامل آن است ، نه آن چیزی که علما و آگاهان آن را «پسند» می‌خوانند. چرا که نه هر چیزی که به صلاح است، می‌تواند مورد پسند واقع شود و نه هر «مورد پسندی» می‌تواند به صلاح باشد.

انحراف ماهوی در سنتور و سنتور نوازی به سه طریق انجام شده است:

۱ـ تغییر بی‌رویه در ساخت ساز (و مضراب آن) که طبعاً تحریف در شیوهٔ اجرا را به دنبال دارد.

۲ـ تحریف در نحوهٔ آموزش.

۳ـ تحریف در شیوهٔ اجرا و نحوهٔ بیان. هر کدام از این سه مورد، مظاهر مختلف یك مسالهٔ واحد هستند و از دیدگاه محققین که به ساز سازی و ظرایف آن عشق می‌ورزند، مقدمهٔ همهٔ این مسائل را انحراف ماهوی در نحوهٔ ساز تراشی[۹] می‌دانند. البته تأکید می‌شود که به هیچ وجه، ساختن انواع دیگر سازها (که اکثرا حالتی فانتزی‌وار و «رنگارنگ» دارند) مورد مذمت ما نیست. بلکه غصب جایگاه‌های غیراستحقاقی در رده بندی‌های هنری، مورد انتقاد است. در اروپا و بعضی کشورهای شرقی (به خصوص هندوستان) که موضوعات هنری در آنها نظام یافته و به دقت رده بندی شده است، هیچگاه یك موسیقیدان که کارش نواختن نغمه‌های سرگرم کننده، «حاشیه‌ای»، «زیرموضوعی» (موسیقی مخصوص اماکن عمومی، آگهیهای تبلیغاتی یا کنسرت‌های مخصوص موسیقی نه چندان سنگین و جدی) هست، بر کرسی موسیقیدانی جدّی و اصیل که کارش ارائهٔ موسیقی متفکرانه و حتی کم مخاطب است نمی نشیند ودیگری نیزهمچنین. هریك نیز سازو ارکستر مخصوص به خود را دارند و در محدودهٔ کار خود، مشغولند و از احترام به یکدیگر هم غافل نیستند. همچنین، هر موسیقیدان بنا به نوع کار و نحوهٔ بیان خود، ساز مناسب خویش را دارد. انواع و اقسام سازها در مدل‌های گوناگون و با تعداد بسیار فراوان تولید می‌شوند اما نوازندهٔ ویلن کلاسیك اروپایی افتخارمی‌کند که بایك ویلن «استراویواریوس» متعلق به چند صد سال قبل بر صحنه ظاهر می‌شود و اگر هزاران دلار هم به او پیشنهاد شود، هیچگاه آن را با یك ویلن الکتریکی فرضاً مدل ۱۹۲۲ و یا حتی ویلنی که به اندازهٔ سرسوزنی در آن تغییر بی‌رویه و تحریف انجام شده باشد، بر صحنهٔ تالار ارکستر سمفونیك ظاهر نمی‌شود و از شأن حرفه‌ای خود نمی کاهد، موسیقیش را نیز.

ساختن سنتور، نسبت به دیگر سازهای موسیقی سنتی در هفتاد سالهٔ اخیر کمتر دستخوش تغییر واقع شده و گذشته از همهٔ علل، این مهم را مدیون استاد مهدی ناظمی هستیم که از هالهٔ فیاض وجود استاد بزرگ «حبیب الله سماعی» هم در سنتور نوازی و هم در سنتور سازی بهره برده و به تعبیر خودش این «ذوزنقه» را برای تحقق اهداف اصیل هنرهای سنتی پیش برده و سعی داشته به قول خودش صدای سازی را که از سنتور استاد فقید حبیب سماعی در گوش داشته است به آیندگان برساند. با این حال از آنجا که استاد ناظمی به عللی که خود می‌داند نخواسته است تا اسرار تجربی حرفه و هنر خود را در اختیار دیگران قرار دهد و با انتقال این میراث، هنر خود را تداوم بخشد، و از آنجا که هنوز نظام آکادمیك و هنجارسنجی موسیقی ما استوار و تثبیت نگشته، لاجرم سنتور نیز از سوی بعضی موسیقی نوازان متفنن و سازندگان تاجرصفت، متحمل انحرافاتی چند گشته و انواع بد، نامرغوب، غیراصولی و بدصدای آن با تعداد بسیار زیادی در بازار آشفته موسیقی امروز تولید می‌شود و به فروش می‌رسد و باز هم متأسفانه، دارندگان سنتور ناظمی (به تعداد زیاد و حالت کلکسیونری) نیز اکثرا نمی‌خواهند و یا نمی‌توانند آن صدای درست و اصیلی را که او از سنتور حبیب سماعی شنیده، استخراج کنند و به این ترتیب، نقش اجتماعی دست ساخته‌های استاد ناظمی نیز همچنان عقیم می‌ماند.

بررسی موارد تحریف در ساخت سنتور

سازهای سنتی ایران، به مفهوم غربی آن «استاندارد» نیستند و در این فرهنگ هیچ دلیلی ندارد که دو ساز، کاملاً همسان باشند. بلکه همسانی هرساز تنها در تناسب اندازه‌ها و اجزای بین خود آن ساز است. درست مثل دو انسان که برای وجود تناسبشان، لزومی ندارد تمامی اجزای آنها کاملا شبیه یکدیگر باشند لیکن هر دو از قوانین و نظام ترکیب بندی ویژه‌ای تبعیت می‌کنند که بین هر دو آنها مشترك است. بنابر بینش دور از تعصب و فارغ از یکسونگری ـ که ما تکیه بر آن داریم ـ می‌توان گفت که حکم صادره در مورد صحت و اعتبار سنتور ۹ خرك و سُل کوك برای اجرای موسیقی ردیف، به هیچ وجه یك قضاوت و رأی «مطلق» نیست، امّا «عموم» هست. چرا که اولاً این گفته از سوی بزرگانی چون استاد ناظمی و استاد نورعلی برومند و شاگردانشان به تأئید رسیده و ثانیاً هنوز سنتورهای دیگری (غیر از سنتور فوق الذکر) که ساخته شده‌اند به علت تغییرات بدون محاسبه، بی‌رویه، و بی‌تجربه‌ای که در آنها به کار رفته، نتوانسته‌اند گویای صادق موسیقی ردیف باشند و در عوض، با نفی ردیف، توانسته‌اند جای مناسبی در گروه نوازی‌های جدید پیدا کنند و در آنها بدرخشند. انواع این سنتورها عبارتند از «لاکوك» (A) و «سی کوك» (B) و سنتور کروماتیك و سنتورهای فانتزیك پر خرك (۱۲ تا حتی ۲۰ خرك) و خارج از قاعده‌ای که برای شیرین کاری‌های مجلسی، موسیقی‌های غیرهنری و مصارف دیگر به کار می‌روند.

در سنتورهای لاکوك، خرك سوم یك پرده بالاتر کوك می‌شود و ابعاد کل سنتور نیز بنا به دلخواه قدری کوچکتر انتخاب می‌شود تا بتوان از «راحتی و سهولت»‌های بیشتری در اجرا برخوردار شد. در سنتورهای سی کوك، این ابعاد از سنتورهای لاکوك هم کوچکتر می‌شود و در مقابل، صدای پرحجم و بلند و فضاپرکنی ایجاد می‌کند که برای گروه نوازی‌های



جدید متناسب می نماید. کوچك بودن ابعاد سنتورهای جدید نیز برای رسیدن به «راحتی و سهولت» در اجراهایی است که در آن محدودهٔ گردش ملودی در محوطه گام بوده و بنا بر تغییرات، نوع موسیقی ـ نوع مضراب و نوع نوازندگی، نیاز به حرکات سریع و پر جست و خیز، آرپژها، تریل‌ها، پرش‌ها، دوبل نتها و.... پیدا می کند و طبعاً هرچه سنتور کوچکتر باشد، این گونه به اصطلاح «ژیمناستیك موزیكال»ها بیشتر کاربرد دارد.

[که البته این حرکات تکنیکی ژیمناستیکی جنبهٔ نمایشی داشته و به اعتقاد نگارنده، فاقد هرگونه تفکر و اندیشهٔ هنری و نیز محتوایی است، در حالی که در موسیقی ردیف، هیچگونه نیازی به این گونه تحرکهای خاص نیست و ظرایف دقیق، دقایق ظریف، ریزه کاری‌ها و بافت ترکیبی نغمات اصیل در محوطهٔ دانگ‌های[۱۰] (ملایم، پیوسته به یکدیگر و منطقی) با شیوهٔ صحیح مضراب نوازی به خوبی قابل اجراست]

سنتورهای بزرگ، حجیم و پرخرك نیز غیر از بزرگی (بیش از حد برای ایجاد حجم زیاد صدا و «مجلس پوشانی»‌های دلخواه) ابعاد، هارمونیکها (همصداها)ی بم را در ساز، تشدید و تقویت می کنند که تنها برای آن مصارف مخصوص کاربرد دارد و در هنر موسیقی ردیف، جایی ندارد و اصولی نیست.

دربارهٔ سنتور کروماتیك نیز سخن بیش از این لازم نیست چرا که به کلّی از حیطه موردبحث ما خارج و از آنجائی که هنوز به طور رسمی و جدّی و دائم در همان گروه نوازی‌های مخصوص و معروف به موسیقی «ملی» هم جایی نیافته و از حدّ ساخت یکی دو دستگاه قدمی فراتر نرفته و اجرائی از آن به صورت نوار تکثیر عام نیافته و در دسترس نیست و همانند گام ۲۴ ربع پرده‌ای کلنل وزیری درحدّ تئوری باقی مانده، نمی توان در اینجا درباره اش قضاوت کرد و آن را مورد بحث و مداقه قرار داد.

مضراب و مضراب‌نوازی

مِضراب به معنی ابزارِ زدن است و استخراج صدا در سنتور با آن میسّر می شود نسبت مضراب به سنتور مثل نسبت کمان به کمانچه و یا ناخن به سه تار است. در سنتور، مضرابها نیز مانند انواع سنتورها مختلف هستند (البته در این پنجاه سال اخیر)، و هرکدام برای اجرای نوع خاصی از موسیقی (از اجرای صحیح و اصیل ردیف تا انواع دیگر «موسیقی») استفاده می‌شوند. در موسیقی ردیف مضراب سنتور همانند دیگر اجزای ساز و خود موسیقی، دارای اندازه‌های دقیق، تراش متناسب [در همهٔ اندام به خصوص تارك مضراب] و بدون الحاق هیچگونه وسیلهٔ اضافی (جیر، نمد یا پنبه) است، در این نوع اجرا، مضراب، بدون هیچگونه وسیلهٔ اضافی،[۱۱] در غایت سادگی ظاهری و تکامل فنی ـ هنری خود، با استفاده از روش درست مضراب نوازی استفاده می شود تا صدای حقیقی موسیقی خوشنوای ردیف را به گوش برساند. البته این موارد سخت گیرانه، منضبط و دقیق مخصوص اجرای موسیقی ردیف دستگاهی است که تعاریف، مرزها و هویّت ویژه خود را دارد. وگرنه برای دیگر انواع جدیدالظهور موسیقی ایرانی ـ که البته آنها هم می‌توانند جایگاه و مصرف خود را داشته باشند ـ انواع دیگری از مضراب و روشهای دیگری از مضراب‌نوازی لازم است.

مضراب سنتور از ۴ قسمت اصلی دُم ـ حلقه ـ ساقه و سر تشکیل شده است. هنگام نوازندگی، انگشت سبّابهٔ نوازنده درون حلقه مضراب قرار گرفته، انگشت شست روی دُم و دیگر انگشتان زیر آن به طور منظم کنار هم واقع می شوند. مضراب‌نوازی در موسیقی ردیف، تنها با روش درست گرفتن دست و حرکت مچ انجام می گیرد. بعد از فوت سماع حضور که باب افتتاح روشهای تحریفی سنتورباز شده بود، بعضی نوازندگان برای «راحتی و سهولت» اجرای بیشتر، از حرکت حلقهٔ بین انگشتان شست و سبابه استفاده می کردند و استاد مرحوم ابوالحسن صبا نیز خود تا پیش از آشناشدن با استاد حبیب‌الله سماعی از این روش پیروی می کرد. امّا بعد از آشنایی با حبیب و ملاحظهٔ شیوهٔ بی‌نظیر سنتورنوازی او، روش خود را عوض کرد و بهتر دید که با «مُچ» مضراب بنوازد. (از قول مرحوم استاد حسین صبا درشمارهٔ بهمن‌ماه ۱۳۳۶ مجله موسیقی). در شیوهٔ اجرای هنری موسیقی ردیف، مضراب نوازی، فنّ مشکل و دقیقی است که احتیاج به قابلیت بسیار و کار مداوم در طی سالها دارد. به خصوص نحوهٔ بیان، ماهیت تکها، ریزها، سرمضرابها، درّابها، تکیه‌ها و تحریرها در این میان قابل توجه است. در اینجا به نظر نگارنده می توان از سه استاد بی نظیر در دهه‌های مختلف که صدای اصلی و بدون تحریف سنتور و نیز خصوصیات مختصه بالا که شرح شد را نام برد: استاد بی نظیر سنتور حبیب الله سماعی (۱۲۸۰ـ۱۳۲۵) استاد رضا ورزنده (۱۳۰۵ـ۱۳۵۵) و استاد دانشور محقق مجید کیانی (۱۳۲۰). اساس اجرا و هویت زبانی موسیقی سنتی ایران (ردیف)، به «تك» و«ریز» استوار است. همین عامل اصلی است که موسیقی ایرانی را از انواع غیرایرانی متمایز می کند و حساسیّت میزانِ دقّت در ظرافتهای آن است که انواع غیراصیل و تفننی آن را از نوع کاملاً منحصر به فرد و اصیل آن متمایز می کند. برخلاف آنچه که در این چند دهه اخیر شایع اذهان شده است، «تك»ها، تنها اجرای خشك و سادهٔ یك صدای مشخص و یا «ریزها» تنها تسلسل ساده و بی‌روح عده ای از آن ضربات «تك‌ها» نیستند که میزان ارزشیابی‌شان تنها به سرعت مکانیکی هرچه بیشترشان محدود باشد. ترکیب «تکها و ریزها» نیز در چهارچوب ضوابط هنری موسیقی ردیف نیز موجد غنائی بی‌نهایت است که شرح آن مقاله‌ای دیگر می‌طلبد و تازه، انتقال همهٔ این ظرایف هم از راه فرهنگ مکتوب امکان‌پذیر نیست.[۱۲]

نتیجه گیری و جمع بندی

موسیقی، هنری است که از طریق یك سلسله دستورات اجرائی، با استفاده از ابزار مناسب (سازها) و به کارگیری از تمهیدات درست، مجال بروز و بیان می‌یابد. تغییر در هر یك از این عوامل، موجب تغییر در دیگری است. البته هیچ ذهنیّت زنده‌ای مخالف مطلق تغییر و تحوّل نیست، لیکن این تغییرات و ارزش آنها از لحاظ هنری شرط است. ارزشیابی در این مورد، حجمی بسیار بیشتر از حجم محدود مقالاتی همچون نوشته حاضر می‌طلبد و با امید به عنایت خداوند اگر فرصتی باشد، در مراحل بعدی به بررسی اجمالی سیر این مسائل خواهیم پرداخت و موارد فوق را در پنج محور اصلی موسیقی (صدا ـ وزن ـ تزئین ـ فواصل و اوزان) بررسی خواهیم کرد. بی شك، برخورد نظرات موافق و مخالف، دانسته‌های هر دو طرف را غنی خواهد کرد و راهگشای افقهای آینده تواند بود. امّا آنچه فعلاً در اینجا و در این مقاله موردنظر ماست، بررسی و حرمت نهادن به پشتوانه‌ای است که داشته‌ایم، داریم و خواهیم داشت و باید داشته باشیم. پشتوانه‌ای که هیچ کشوری از لحاظ فرهنگی، بی‌نیاز از آن نخواهد بود و هیچ فرهنگدوست میهن‌خواه اصیلی، متروك شدن آن را راضی نتواند بود. نوآوری‌ها جای خودشان را خواهند داشت و تاریخ مصرفشان را نیز. امّا در کنار آن و شاید هم دور از آن، سنت فرهنگی و اصالتهای قدیم مانند بنائی استوار همچنان زنده و جاوید خواهد ماند. موسیقی ما نیز یکی از آن موارد است و برای بیان خود نیاز به ابزار مناسب دارد. استاد مهدی ناظمی (که مایل بودیم این نوشته با نام ایشان افتتاح و اختتام یابد) یکی ازمفاخری است که در حفظ میراث فرهنگی کشور خود و به خصوص تکامل

صحیح آن، گامهای بسیار بزرگی را برداشته و این خدمتی است که هرگز فراموش نخواهد شد. تا صدای سنتور و موسیقی ردیف هست، نام او نیز جاودانه بر جریدهٔ این عالم ثبت خواهد ماند.

□ لازم به ذکر است که مقالهٔ بالا تنها یک نظر و طرز برداشت از این مقولهٔ هنری است و ادبستان آمادگی دارد دیدگاههای احیاناً متفاوت دیگر را نیز با کمال میل، به نظر خوانندگان علاقمند برساند.

توضیحات:

۱ ـ برای اطلاع بیشتر در این زمینه، رجوع شود به مقالهٔ آقای سیدوحید بصام در مجلهٔ کیهان فرهنگی سال هشتم، شماره ۷ (دی ماه ۱۳۷۰): صفحه ۴۸.

۲ ـ برای علاقمندان متذکر می شوم که به «عنوان» توجه داشته باشند. سلسله مقالات ما که احتمالاً بیشتر از شش عدد نخواهد بود، فقط در مورد سازهایی نوشته خواهد شد که در گسترهٔ هنری ـ اجرایی موسیقی ردیف دستگاهیمان جای دارند. این سازها عبارتند از: سنتور ـ تار ـ سه تار ـ کمانچه ـ نی ـ تنبک. دیگر سازهای ایرانی که انواع مختلف محلی و حتی سازهای قدیم مثل قانون و عود (که الان جزو ساز اعراب هستند) را در برمی گیرند، امیدوارم بتوانم به خواست خداوند در مقالات بعدی و بامدد از عزیزان مطلع تر آنها را تقدیم خوانندگان عزیز کنم.

۳ ـ یکی دو روز بعد از هنگامی که مقاله اینجانب با عنوان «موسیقی سنتی ایران و امواج از سرگذشته اش» (کیهان، شمارهٔ ۱۴۳۳۵ ـ شنبه ۲۵ آبان ۷۰ ـ صفحه ۶ مقالات) منتشر شد، فردی،که خود را استاد دانشگاه معرفی می کرد، به دفتر روزنامه آمده و به جای انتقاد فنی و ایرادهای محتوایی (که بسیار مایل بودم از ایشان بشنوم)، اعتراض نموده بودند که چرا چنین مقالاتی در کیهان باید چاپ بشود! ایشان نه از نوازندگیشان، نواری آورده بودند تا بشنویم، نه کتابشان را که ببینیم، و نه مایل بودند که بگویند در کدام «دانشکدهٔ موسیقی» تدریس می کنند. ماحصل حرفهایشان مقادیری بد و بیراه بود به نویسندگانی مغرض و بی سوادی که در روزنامه مقاله می نویسند و ناسزا به بعضی از تکنوازان و نیز مقادیری هم تعریف و توصیه در استفاده از عقاید و هنر دیگر اشخاص. در نهایت فقط انتظار داریم همگان با سعهٔ صدر و خوش خلقی و استدلال، عقاید و دلایلشان را ابراز کنند و گوش نگارنده پذیرای راهنمائیهای همهٔ این عزیزان است.

۴ ـ سالها قبل، استاد حسینعلی ملاح در مجله موسیقی مقاله ای با عنوان «رود» داشتند که این واژه را از چند دریچه معنایی بررسی می کرد: رود به معنای سازی ویژه، رود به معنای سیم و تار و وتر و....

۵ ـ آقای مهدی ستایشگر در کتاب «ویژگی سنتور در موسیقی سنتی ایران» و خانم ارفع اطرائی در کتاب



«سنتور و مهدی ناظمی»، این موارد را تا حد توان بررسی کرده و شیرین نگاشته اند که علاقمندان را به مطالعه این کتابها دعوت می کنیم.

۶ ـ در اینجا باید در نظر داشت که مقصود از «ردیف»، یک سلسله ملودی نیست که باری به هر جهت و به هر نحو دلخواه اجرا شوند. ردیف بدون شیوهٔ صحیح اجرایش مفهومی ندارد و در اینجا «چگونه گفتن» ارزشی برابر یا حتی بیش از «چند چیز گفتن» را دارد.

۷ ـ از آنجا که اصل و اساس موسیقی سازی ردیف مانند دیگر موسیقی های اصیل شرقی بر پایهٔ تکنوازی است، سازهای شرقی نیز از قوانین استاندارد به شکل غربی پیروی نمی کنند و دلیلی هم ندارد که چنین باشند. بلکه تناسب اندازه ها و ابعاد هر ساز نسبت به خود آن ساز سنجیده می شود و از اصول بسیار دقیقی نیز پیروی می کند، در این صورت از این دیدگاه می توان گفت ساز سنتور از کاملترین سازهای شرق می باشد و در موسیقی ردیف حتی چهار صدای آخری پوزسیون سوم نیز اضافه می باشند.

۸ ـ مسالهٔ فواصل در موسیقی بسیار مهم بوده و هر علاقمند جدی موسیقی باید سیر تحول آن را بداند. علاقمندان می توانند به کتب متعددی که مرحوم استاد دکتر مهدی برکشلی نگاشته اند و نیز کتاب جامع هفت دستگاه موسیقی ایران اثر استاد مجید کیانی مراجعه فرمایند.

۹ ـ کلمهٔ «سازتراشی» به جای «سازسازی» است که کلمه ای دلنشین و تلفظش نیز زیباتر از «سازسازی» است. نگارنده اولین بار این کلمه را به صورت مکتوب در کتاب «ویژگی سنتور....» از آقای مهدی ستایشگر دیده و از آن بهره گرفته ام.

۱۰ ـ دربارهٔ سیستم فواصل اصلی در موسیقی ایرانی (که مساله ای بسیار مهم و کلیدی است) می توانید رجوع کنید به سلسله کتابهای دانشمند فقید دکتر مهدی برکشلی و کتاب جامع «هفت دستگاه موسیقی ایران» اثر آقای مجید کیانی.

۱۱ ـ در زمان قدیم هنگامی که می خواستند صدای آهسته تری از سنتور استخراج کنند، «حوله یا پارچه ای نازک» روی آن می انداختند و با همان مضراب لخت برروی آن می نواختند که همان صدای اصل و اصیل سنتور شنیده می شد، لیکن کمی ساده شده تر، به گوش می رسید. این موضوع حتی تا اوایل دورهٔ تدریس سنتور در هنرستان موسیقی نیز ادامه داشت (اوایل دهه ۱۳۳۰) و حتی در کتاب خودآموز سنتور مرحوم «حسین صبا» و ردیفهای «ابوالحسن صبا» (به کوشش محمد بهارلو)، تصویر مضراب همان نوع اصلی و سر آن نیز فاقد هرگونه جسم اضافه است. انواع فعلی، بعد از این تاریخ رواج یافت که متاسفانه شاگردان صدیق صبا راه او را تا انتها ادامه ندادند.

۱۲ ـ علاقمندان در این مورد می توانند به سلسله بحثهای «تأملی کوتاه در چشم انداز فرهنگ شفاهی» از آقای سیدعلیرضا میرعلینقی در ماهنامه هنری فرهنگی سوره (آبان ۱۳۷۰ به بعد) مراجعه کنند.

خون کدام ستاره! خاک کدام شهید!

پارینه پوشِ کوچه‌های عقیم عشق!
در آن شبِ ظلمانی و عبوس
خون کدام ستاره
تو را
بی‌تاب کرده بود!

در خلوتِ بیدریغِ خاک
خاک کدام شهید
تو را
بی‌خواب کرده بود!
پارینه پوشِ کوچه‌های عقیم عشق!
خون کدام ستاره؟
خاک کدام شهید؟

شیراز ـ آذرماه هفتاد
رحمانیان حقیقی

آفتابی‌تر

با این همه ابر خیس
درخت حافظه‌اش را از دست خواهدداد
دیگر خواب هم نخواهد دید
نه خواب
نه رویا
نه کابوس
اینطور بگویم، من فکر می‌کنم
باید کمی آفتابی‌تر بود.
زهره هادی

داغ

صبح
داغدار
اصالت خورشید است
و شب
تنها ترانه سرای
کوچهٔ امید

شهید

خورشید
شیونی نورا
برخاک سیاه می‌تراود
و تو در سرخی فلق
بی استخاره
فرو می‌روی
تا روح صبح
فرصت تنفس بیابد!

جستجو

کجایت بجویم
ستارهٔ گمشده در مه؟!
هزار باران را پشت سر گذاشتم
اما آسمان
همچنان می‌بارد
به کوچه می‌روم
عطر تنت بالای سرم پرواز می‌کند
سایه‌ات همراه من‌ست
اما تو نیستی
آی مردم
او را ندیده‌اید؟
ـ شبنمی بود که آفتاب صدایش کرد
ـ پرستویی بود که بهار صدایش کرد
دیگر بار
تن هزار زخم خود را
به دخمهٔ هر روز می‌کشانم
بی‌آنکه ستاره‌یی چیده باشم

رضا خوشدل راد

ازناسوت مویه‌ها، تا...

وقتی تو نباشی
برهوتی می‌شود، جهان
که مهتاب
تاب خندیدن نمی‌یابد
و پرنده
شوق پریدن.

□

ازناسوت مویه‌ها
تا اولین ملکوت نگاهت
پل می‌بندم
وطیران آدمی را
دیوانه وار
برجدارهٔ دل
چرخی می‌زنم و
درجستجوی ذره‌ای خورشید
ستاره‌ها را به آتش می‌کشم.

محمدکاظم علی پور

وصیت

شوق پر کشیدن از قفس نبود
درنگاه من به جز هوس نبود
از وجود زندگی نشانه‌ای
در وجود من به جز نفس نبود
هرچه قطره قطره آب می‌شدم
غیرخاك تشنه دادرس نبود
شب تمام هستیم به باد رفت
در تمام شهر یك عسس نبود
سایه‌ای که مثل دوست دیدمش
خنجری زپشت زد، سپس نبود
حك کنید روی سنگ قبر من:
یك نفر که مثل هیچکس نبود

حمیدرضا شکارسری

رویش خورشید

یك شبح، یك تردید
سبد سیب بلورین دعا را دیشب
از سرشاخهٔ ایمان
یك نفر دزدید
ولی امشب بوتهٔ نیت را چید
خورشید
باز خواهد روئید
دردلی خسته و
محزون و
ملول
من به همراهی نیلوفر اشك
تاخدا
باز خواهم کوچید

م. فروغ

کاریکلماتور

امید غضنفر ـ بوشهر

ـ «گلبولهای سفید» هم نژادپرستند!
ـ ستاره‌ها در شبِ «یلدا» اضافه کاری می گیرند!
ـ آسمان، هر روز حمام آفتاب می گیرد.
ـ خورشید هر شب خوابِ طلوع می بیند.
ـ شهاب، خمیازهٔ نور!
ـ شب نامه به دلیلِ بدنامی خواستار تغییرِ نام به روزنامه شد!
ـ تبسّم به اشك دهن کجی می کند.
ـ پرنده بر روی سیم تلگراف آموزش مخابرات می بیند.
ـ زمزمه، فریادِ کالِ.
ـ گل یخ با رسیدن بهار از شرم آب می شود.
ـ فواره ترکیبی از بلند پروازی و فروتنی است.
ـ سنگ، غرور شیشه را می شکند.

پرسش وافق

* عبدالله عباس ـ کردستان عراق

ترجمهٔ فاروق صفی‌زاده



گفتند: پدر
کبوتر را نشاید بی پر و بال زیستن
چرا که، پرواز کردن نتواند...
اما پدر، بنگر گنجشك زیبا را
هم او پرنده است و هم بوف؟!
زنبور عسل، عسلش شیرین است و...
نیشش زهرآلوده؟!
ـ اجازه می‌دهی از تو بپرسم:
چرا خار، در کنار گُل تیزتر می‌روید؟

□□□

«هرقدر از من سئوال می کنند،
در چشمهای تو افق جواب پیداست.
افق، در چشم شما
به مانند موجِ آوازی آرام و دلنشین
از درون پرورشم می‌دهد.
تمامی حرکات دستان شما
پرسش است.
جواب در چشمِ عشقِ به روشنایی
می‌درخشد...
به خاطر این وقتی شما را می‌بینم که
پرسش می کنید و
جواب مقدس کودکانه را در خود
می‌تنید
همانقدر که چشم درونم بی به آنها می‌برد
همانسان به سوی افق
قدمهایم گام برمی‌دارد.
۱۹۷۹

دریچه‌ای رو به باران



۱
از سایه روشن اندوه چگونه بگریزم
تا دلواپسی ماه را
از زبان پرندگان بیاموزم
من که مغموم ترانه‌های ستارگان کهنسالم
با آن که دریچه‌ای رو به باران ندارم
اما رو به روی عشق که می‌نشینم
خواب آینه‌ها را به غزل می‌نویسم

۲
من اگر در خواب آینه‌ها هم که بمیرم
گفت و گوی ستارگان
و فرشتگان را
نخواهم نوشت؛
حتی اگر دستهایم
از شانهٔ سپیده، خوشه‌ای نچیند
حتی اگر سر در سایه سار چراغی
پلك بر پلك بگذارم و از خاك سفر کنم

۳
به من مربوط نیست
که ابرها می‌خواهند، ماه
پرندهٔ کوری باشد
و بالهایش را
دختران باد درهم بشکنند.
من اگر در پرتو مهربان شمع
خواب پروانگان را
ترانه کنم؛
برای هفت پشتم کافی است.

۴
پایبند و صبورم
به ترانه‌هایی بر تافته از جنبش دریا و
تخیل جهان معناها.
اندوه اعصار را با کدام شعر
با کدام مضامین موجز و صافی
به رخسار کلام بیارایم؛
تا درخشان‌تر از جوان‌ترین ستاره‌ها
به حضور عشق راه یابم.
تا رو سپید بمانم و پیر شوم.

۵
به تماشای آینه
جهان تو را
که دسته‌یی دُرنا است
بال رؤیا می‌بخشم
تا با ذهنی از پریان و
دانش قمریان
ابرها را به هجای گریه بیارند.
با آن که من میان مضمون حنظل و
قرنفل گرفتارم
اماهمیشهٔ خدا
پایبند سوره‌های همدات مهربانی‌ام
و تعجب نمی‌کنم
اگر گل از حالت دلم حالت بگیرد
تا جهانش را
به آرایش نور سرود کنم.

۶
اکنون شادمانم
که آفتابگردانهای عالم
به سمت دل خورشیدی‌ام در چرخش اند و
ماه
آشیان از دستان من می‌خواهد.

۷
وقتی به شمارش نفس گلها مشغولم
بگو به فرشته‌ها نیایند
به تدفین قلب من
آخر آندم من
رخ به سمت مویه‌های ماه دارم
و تنها اگر فرصتی است
شال خواب بلوطها را
بر گلوی توفان می‌پیچانم
تا به موسم ترانه‌هایم
به گریه موی به سر سپید کنند فرشتگان..

۸
اگر به همین تقدیر مدارا کنم
هیچ ترانه‌ای
قلبم را
به یاد نخواهد آورد؛
در ریزش بی‌امان بارانها...
و نه هیچ بارانی
با عطر پیراهنم
بر گورهای خاك خواهد بارید...

۹
به سخن می‌آیم
با دلی
که شانه
از باران دارد و
حرفها
از سینه گاه ابر
ای به سوگ نشستگان یتیمی قرنفل‌ها و
گلهای کوهستانی جنوب
با قلب من گریه کنید
که زادهٔ اندوهان عتیق عالم است
با قلب من گریه کنید

۱۰
اگر در خواب فرشته بیایم
شاید شانه‌هایم
سکوی پرندگان جهان شوند
و گرنه باز هم حاشیه‌های کارون را
به گشت خواهم برد.
با این حال، به مادرم قسم
بی‌ترانه که می‌شوم
گریه را به دست می‌گیرم و
توفانی از گریه بپا می‌کنم؛...
توفانی از ترانه‌ها
با محاورهٔ دل...

● مجید زمانی اصل ـ اهواز

زنان شاعر در سرزمین هند

■ دکتر روح انگیز کراچی





گویا تمدن هند قدمتی چهار هزار ساله دارد. حفریات باستان شناسی در خاراپا (پنجاب) و موهنجودارو (سند) تمدن و فرهنگ ساکنان اصلی هند باستان را در هزارهٔ سوم پیش از میلاد تأیید می کند. از کهن ترین تمدن و دین (ناگه‌ها) و مهاجرت هند و آریایی ها، سندی در دست نیست. اما سنت های ادبی کلاسیک هند با ادبیات سانسکریت آغاز می شود. ریگ ودا، قدیمی ترین سند مکتوب این قوم به وسیله شاعران مختلف حدود دو هزار تا هزار سال پیش از میلاد مسیح (ع) سروده شده است. وداها (کتاب دانش)، منبع تمام آگاهی ما در بارهٔ هند آغازین؛ کهن ترین جلوه گاه فرهنگ سرزمین هندوستان است، کتابی که به گمان هندیها علم مقدس دوران کهن است، مجموعه‌ای منظوم، همه اسطوره، جادو، فلسفه و آیین است.

ریگ ودا (سرودهای ستایش)، سامه ودا (دانش آهنگها)، یجور ودا (علم اوراد قربانی)، اتروه ودا (اوراد سحر) و بخشهای چهارگانه هر یك از این وداها، منتره‌ها (سرودها)، برهمنه‌ها (افسونها و نمازها)، آرنیکه‌ها (نصوص جنگلی) و اوپانیشادها (گفتگوی پنهان فیلسوفان) و همه راز این جهان گنگ و نامفهوم است.

خویشاوندی زبان اوستا و سانسکریت و دانی، وحدت موضوعهای حماسی و اشتراك مبانی دینی و عقیدتی اوستا، کهن ترین اثر مکتوب قوم ایرانی ودا آشکار است و به تحقیق سروده‌های ودا و اوستا تصویرگر جهان بینی آریاییان است. در عصر ودایی نظام طبقاتی کاستی وجود داشت و دین چون جان این تمدن در تپش بود، طبیعی است که در چنین فرهنگی سروده‌ها همه مذهبی و در توصیف مقدسان است. وك (Vac) دختر رشی آمبرنا (Rishi Ambhirna) نخستین زنی است که سرودهٔ وصفی او در ریگ ودا آمده است:

می آفرینم مرد
مردی که دوست دارم
نیرومند و مقتدر
بصیر و عاقل
چونان برهمن
من گرد آورنده گنجینه هایم
گنجهایی متفکر و شایستهٔ تقدیس
به راستی، مطلقم.
من شما را سیراب میکنم
بشنوید، شما که می بینید، نادیده‌ها را
می شنوید. ناگفته‌ها را
من حقیقت را می گویم
من نگاهدار هستی ام.

در ریگ ودا سرودهای مذهبی زنانی چون لوپا مودرا (Lopa mudra)، روماسا (Romasa)، یامی (yami)، ساویتری (Savitri)، ساچی (Sachi) وراتری (Ratri) آمده است. زبان در این دوره سانسکریت ودایی بود. سده ششم پیش از میلاد آیین جین (jain) را مهاویر (Mahavira) بر پایهٔ خویشتنداری بنیان گذاشت. سروده‌های هونـاما Honnama یادگاری از این دوره است. بودا در شش قرن پیش از میلاد آیین خود را با بحث، سخنرانی و تمثیل تعلیم داد. ادبیات این دوره سرشار از فلسفه است. در این دوره به هنر زنان در رشته‌های مختلف هنری اشاره شده؛ سومدا (Sumedha) دختر کونچا (Koncha) پادشاه مانتا ویتیر (Mantavetir) بلندترین شعر این دوره را سروده است. او نیز چون بودا به دنیا پشت کرد و اشعاری مبتنی بر اصول فلسفی و اخلاقی بودا سرود. آیین بودا در زمان آشوکا (۲۷۴_۲۳۷ ق.م) در هندوستان گسترش فوق‌العاده یافت. در دوره سلسله گوپتا (۵۴۴_ ۳۲۰ م) یا عصر طلایی فرهنگ هند نقاشی، حجاری، مجسمه سازی و هنرهای دیگر به اوج رسید. نمونه‌ای از هنرهای این عصر هنوز در غارهای آجنتا (Ajenta) و الورا Alora موجود است. جهان بینی ماوراء الطبیعه عصر گوپتا در تحقیقات ادبی این دوره مشهود است. تنظیم نهایی دو حماسهٔ منظوم هند به زبان سانسکریت در این دوره صورت گرفت. منظومهٔ رامایانا (سرگذشت راما و همسرش سیتا) که والمیکی (Valmiki) آن را سرود و مهابهاراتا که تألیف آن را به ویاسا (Vyasa) فرزانهٔ هند نسبت می‌دهند، اما ظاهراً صد شاعر در چند سده آن را سروده‌اند. در این دو حماسه شخصیتهای آرمانی، سنن، آیین و فلسفهٔ برهمایی و بودایی آمده است و از هنر زنانی چون اوتارا (Ottara) و ماداوی (Madhavi) در مهابهارات و از وفاداری سیتا در رامایانا یاد شده است. در سال هفتصد و دوازده میلادی مسلمانان، منطقه سند را فتح کردند. با پیشروی مسلمانان فرهنگ بومی ـ مذهبی هند رو به احتضار رفت و فصلی تازه در تاریخ هند به وسیله سلطان محمود غزنوی گشوده شد. پس از او سلاطین مسلمان هند (قطب الدین ایبك، غیاث الدین بلبن و سلسله‌های خلجی، تغلق، لودی و مغول) فرهنگ اسلامی را در دیار هندوها چنان گسترش دادند که تأثیر آن در زمینه‌های مختلف هنر و معماری هند مشهود است. زنان شاعر در دورهٔ اسلامی اغلب به علت وضع خاص دربارها به طبقهٔ خواص وابستگی داشتند. آثار آنان نشان دهنده دنیای محدود و در نتیجه بینشی محدودتر است. گلبدن بیگم مشهورترین زن این دوره، همایون نامه را بر اساس گزارشی از کارهای روزانهٔ خانواده سلطنتی نوشت و شعر نور جهان و جهان آرابیگم و زیب النساء نیز از شعرهای متعارف و قراردادی سده‌های مذکور است.

در دورهٔ مذکور فرهنگ اسلامی در هند در اوج اعتلاء خود بود و بنیان سبك هندی در شعر فارسی بر پایهٔ صنعتهای لفظی، مضامین تازه، بیان معنی بسیار در لفظ اندك در این دوره گذاشته شد.

تحولات سیاسی هند، شکست سلاطین مسلمان و سلطهٔ استعمار انگلیس در ۱۷۰۷ میلادی، هندوستان را به مستعمره‌ای مستقیم بدل کرد. اما این فعل و انفعالات بخصوص تسلط دیگران در طی چندین سده موجب شد که مردم هند به حماسه ملی خود، به زبان بومی، سنتها و مذاهب خود توجه بیشتری کنند، و هندوها به زبان سانسکریت و هندی، مسلمانان به فارسی، عربی و اردو و هر ایالتی به زبان بومی آن منطقه سخن گویند. به دنبال این رویدادها ادبیات هندی، اردو، گجراتی، مراتی، بنگالی، تامیل، کانادا، مالایالام و تلگو شکل گرفت.

محتوای شعر دگرگون شد. تاثیر مذهب کم رنگتر، توجه به موضوعهای ماوراء الطبیعه کمتر و مضامین به سلیقهٔ عامه نزدیکتر شد. در ادبیات مترقی بنگال رادهارانی دیوی (Radharani Devi) برغم تجربیات محدود و دوری از واقعیتهای عینی، بیانگر احساسات واقعی زنانه از دنیای اطرافش بود. شعر او گاه شادی آور و گاه لبریز از رنج و اندوه زنانه است. در ادبیات تلگو (telugu)، سودامنی (Saudamini) با تکیه بر سنت‌های اجتماعی، اشعاری محاوره‌ای سرود.

اشعار زنانه پراوین رای راتوری (Pravin Ray Raturi) در ادبیات هندی، بیان موجودیت زن هندی است. در ادبیات آسامی، جامونس واری ختنی (Jamunes Wari Khatany) راوی احساسات زنانه است.

در سکوت آرزوهای من طغیان می‌کندو فرو
می‌پاشد.
در سکوت سرشار می‌شوم
در سکوت از تیرگی جاودان می‌گذرم
در سکوت شکست و پیروزی را به دوش می‌کشم
در سکوت می‌میرم و در سکوت به دنیا می‌آیم.

گرایش به ادبیات انگلیسی در هندوستان، سرزمین اعجاب انگیز آمیزش تمدنها بخصوص در اواخر دورهٔ سلطهٔ استعمار انگلیس موجب شد تا برخی از هنرمندان، زبان انگلیسی را برای بیان خود، نه به عنوان یك زبان مسلط برگزینند و چنین بود که ساروجینی نایدو (Sarojini Naidu) برجسته‌ترین شاعر معاصر هند با وجود سیزده زبان ایالتی (اسامی، بنگالی، اوریا، گجراتی، مراتی، کانادا، کشمیری، پنجابی، مالایالام، تامیل، تلگو، سانسکریت، اردو) و یك زبان واحد ملی (هندی)، زبان انگلیسی را برگزید و چون مورد انتقاد قرار گرفت صادقانه سرود:

من یك هندی سبزه رو هستم
در مالابار به دنیا آمدم
به سه زبان سخن می گویم
به دو زبان می نویسم
اما هدف من یکی است
با تحقیر می گویندم
ننویس به زبان بیگانه
بازم مدارید، آشنایان بیگانه
در قلب کوچکم
عشق به زبانی است
که بتوانم حرفم را بگویم.

ساروجینی در ۱۸۷۹ میلادی در خانواده‌ای بنگالی به دنیا آمد. مبارزه را از برادرش آموخت، آن وطن پرست انقلابی که در ۱۹۴۲ میلادی در تبعید درگذشت. او در حیدرآباد و در محیطی که آمیزه‌ای از فرهنگ و رسوم هندوها و مسلمانان بود تربیت شد. در شانزده سالگی برای ادامهٔ تحصیل به انگلستان رفت و پس از سه سال به وطن بازگشت. شعر او احساساتی، عاشقانه و متأثر از رمانتیك غرب بود. آشنایی او با مهاتماگاندی و آغاز فعالیتهای اجتماعی محتوای شعر او را دگرگون کرد. تأثیر گاندی بر او چنان بود که از یك شاعر رمانتیك، یك مبارز ساخت، او ضرورت مبارزه در راه آزادی هند، را احساس کرد و در این پیکار بارها دستگیر و به زندان روانه گردید. ساروجینی با چهار مجموعهٔ شعر، ناسیونالیستی مبارز بود. شعر «خطاب به هند» نشانگر امیدواری او به آیندهٔ وطنش و رهایی از زیر سلطه استعمار بیگانه بود.

ای جوان
با تمامی سالهای فراموش ناشده‌ات
بپاخیز و شکوفا شو
به شکوه گذشته باز گرد
به سوی راه و روشنی
ما را رهنمون باش
به فرزندانت پاسخ ده
آینده تو را به نام می‌خواند
با شکوه بپاخیز
و چون گذشته افتخار آفرین باش

به دنبال تحولات سیاسی جهان، مهاتماگاندی رهبری کنگرهٔ ملی را برعهده گرفت. نهضت آزادی هند شکل گرفت و در ۱۹۴۷ میلادی هند استقلال خود را بازیافت. از آن پس برای بزرگداشت مقام این شاعر ملی و مبارز، روز زن را روز تولد او (۱۳ فوریه) تعیین کردند.

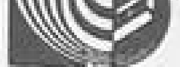
آمریتا پریتام (Amrita - Pritam) شاعرهٔ معاصر پنجاب به سبب ایماز و تصاویر زنده، فضای تازه‌ای در شعر پنجابی ایجاد کرده است. او با چهار مجموعه شعر خود نشان داد که شاعری اجتماعی است و از جامعهٔ خویش آگاهی دقیقی دارد.

من دختر زاده شدم
تا عروسك و جارو به دستم دهند
طراز پیرهن مردان زرکشم
غبار خانه بروبم
برادرم در کوچه بازی می کند
برادرم با دوچرخه به کوچه‌ها می‌زند
من در کنج خانه می‌مانم
من دختر زاده شدم
در فصل سؤال و جست و جو
چرایم بی‌جواب می‌ماند و
جست و جوهایم بی‌حاصل
برادرم در خم و پیچ کوچه‌ها
در بازی با خاك و سنگ
زندگی را تجربه می کند
تجربه من از دیوارها بر نمی گذرد
من کوچه را نمی‌شناسم
من دختر زاده شدم
من دختر زاده شدم
تا در طلوع بلوغ
چشم وحشت زده‌ام
چون چشم آهویی بی‌قرار
راز مرا بر ملا کند.

با تمام این احوال شعر زنانه در هندوستان با عرفانی عاشقانه که اساس آن بر مذهب استوار بود ساخته و پرداخته شد. بعد با ظرافت طبع، دقت و نازك بینی، حساسیت فوق‌العاده، انزوا، دوری از واقعیتهای اجتماعی، شعر را به تصویری غم‌آلود و حزن‌آور از زندگی بدل ساخت. پس از آن طبیعت گرایی و رمانتیسم از زوایای شعر نمایان گردید و از زمان نهضت استقلال طلبانه، شاعران به اجتماع و مسایل آن رو آوردند و شعر اجتماعی رنگ گرفت.

☐ در این نوشته به کتابهای زیر مراجعه شده است.
۱ـ تاریخ تمدن اثرویل دورانت ترجمه احمد آرام، پاشایی، آریان‌پور، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش، جلد ۱ صفحه ۴۵۳
2- Akashvani June 5- 11, 1983, P.1
3- Encyclopedia Americana Vol, 14, P. 865
4- Indian Poetry Today New Delhi, Indian Council For Cultural relation, 1974
5 - The Awakening of Asian womanhood, Cousins, Margaret, Madras, Ganesh & co, 1922
6- Women of India Baig, tara Ali, Delhi, National Council of India, 1958

سازمان آموزشی رهنمای دانش



کتاب و نوار

زبانهای زنده دنیا را در مدتی کوتاه با هزینه
مناسب با استفاده از جدیدترین دوره های کتاب و نوار این
موسسه در منزل فراگیرید لطفا داوطلبان
شهرستانها باذکر مشخصات، تحصیلات و هدف
خود مکاتبه فرمائید خیابان ولی عصر ـ داخل دکتر فاطمی ـ
ساختمان ۲۹ طبقه ششم تلفن ۶۲۸۶۳۱ کد پستی: ۱۴۳۱۶

شرکت کتاب و نوار

زبانسرا

قابل توجه

آموزشگاههای زبان، مهد کودکها
و علاقه مندان به فراگیری زبان

جدیدترین دوره های آموزش زبانهای زنده دنیا با نوار

تهران ـ خیابان انقلاب اول وصال شیرازی پلاک ۲۷

تلفن: ۶۶۲۶۱۲

واژه ای از شعرم، یادت هست وقتی مرا می سرودند؟

منتشر شد:

هبوط: یک امپرسیون

«داستانهای ماه»

نویسنده و ناشر: **محمد تفضلی**

قابل توجه دبیران محترم ادبیات فارسی

دانش آموزان و داوطلبان کنکور

کتاب ادبیات فارسی تالیف دکتر علی سلطانی گرد فرامرزی منتشر شد.

انتشارات مبتکران ۷۵۲۰۷۳

مؤسسهٔ ملی زبان



مؤسسه ملی زبان در سطوح مقدماتی، میانه و پیشرفته برای ترم تابستان ثبت نام میکند

از زبان آموزان سابق با همراه داشتن کارت تحصیلی ترم های گذشته و از زبان آموزان جدید با امتحان قوه و تعیین کلاس ثبت نام میشود. داوطلبانی که بخواهند از پایه شروع کنند احتیاج بامتحان قوه ندارند

دوره مخصوص مدارس راهنمائی

در ترم تابستان برای دانش آموزانی که وارد مدارس راهنمائی میشوند و همچنین دانش آموزان قبولی سال اول **راهنمائی که بسال دوم میروند**

برنامه ویژه ای تدوین شده است

که با ادامه آن بهنگام امتحانات ورودی دانشگاه ها از لحاظ معلومات زبان بی نیاز خواهند بود

دوره خردسالان

این دوره مانند سالهای گذشته دایر است و از دانش آموزان دبستانی ثبت نام بعمل میاید

ساعات ثبت نام: همه روزه از ۸ صبح تا ۷ بعداز ظهر شعبه مرکزی خیابان انقلاب چهارراه ولیعصر

آقایان: تلفن ۶۴۰۴۶۷۳ خانمها: ۶۴۰۴۹۷۲

شمیران: باغ فردوس

۲۷۸۴۷۵ ـ ۲۷۱۹۷۸ ـ ۲۷۶۹۲۱

ترجمهٔ وصیت‌نامه سیاسی ـ الهی امام خمینی(ره) به پنج زبان زندهٔ دنیا

وصیت نامهٔ سیاسی ـ الهی حضرت امام خمینی(ره) به پنج زبان انگلیسی، عربی، اردو، روسی و ترکی استامبولی ترجمه و منتشر شد.

این ترجمه‌ها دارای فهرست، ارکان و بررسی موضوعی و تفکیکی همراه با مقدمهٔ موضوعی است که فصل‌بندی وصیت‌نامهٔ سیاسی ـ الهی حضرت امام(ره) را تشریح می‌کند.

هر مجلد وصیت نامه مشتمل بر ۲۶۴ صفحه است و در تیراژ ۵۰ هزار جلد چاپ و منتشر شده است.

زبان فارسی در صدا و سیما



دومین سمینار زبان فارسی در صدا و سیما از ۲۳ تا ۲۵ خرداد ماه در ساختمان این مرکز برگزار شد.

هدف از برگزاری این سمینار بررسی وضع زبان فارسی در برنامه‌های صدا و سیما و نارسائیهای آن و یافتن راههای رفع کمبودها و کاستیها و تدوین رهنمودهایی برای تهیه کنندگان و اجرا کنندگان برنامه‌ها ذکر شده بود.

در سمینار «زبان فارسی در صدا و سیما» که اعضای فرهنگستان زبان و ادب فارسی، عده‌ای از اعضای هیئتهای علمی دانشگاهها، زبانشناسان، ادیبان، صاحبنظران در رشته‌های روانشناسی و جامعه شناسی و ارتباطات جمعی، مدیران صدا و سیما و متصدیان و کارشناسان تهیه و اجرای برنامه‌ها شرکت داشتند، پس از تلاوت آیاتی چند از قرآن کریم، جناب آقای محمد هاشمی ریاست سازمان صدا و سیما سخنرانی کرد، آنگاه مهندس فیروزان مسؤول شورای عالی ویرایش در صدا و سیما به قرائت گزارشی اجمالی پرداخت. زبان معیار، روان‌شناسی ارتباط کلامی، گفتار در صدا و سیما، زبان: از زبان‌شناسی تا ارتباط، معانی و بیان در زبان امروز، زبان شکسته و حدود کاربرد آن در صدا و سیما، مشکل اصطلاحات علمی در زبان صدا و سیما، تأثیر ترجمه در زبان صدا و سیما، تأثیر متقابل زبان رسانه‌ها، خطاهای تلفظی و بیانی در صدا و سیما و اعلام اسامی در زبان صدا و سیما موضوعات مورد بحث در این سمینار پربار را تشکیل می‌دادند.

تأکید رئیس جمهور بر ترویج کتاب‌خوانی در میان کودکان



همزمان با روز جهانی کودک آقای هاشمی رفسنجانی رئیس جمهور به مدت چند ساعت از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بازدید کرد.

در جریان این بازدید که وزیر آموزش و پرورش و شهردار تهران نیز حضور داشتند، رئیس جمهور از بخشهای مختلف کانون دیدن کرد و با نحوه فعالیتهای فرهنگی و هنری در این کانون آشنا شد.

سپس آقای هاشمی رفسنجانی باحضور در اجتماع مسئولان، هنرمندان، نویسندگان ومربیان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، کانون را مجموعه با ارزشی توصیف کرد و اظهار داشت: «کانون به خاطر مخاطبین انبوهی که دارد از سازمانهای طراز اول کشور و مورد توجه مسئولان است و اینکه قشر بزرگ نونهال و آینده ساز کشور از کانون تأثیرپذیر است، سرمایهٔ بزرگی محسوب می شود و بهترین راه برای تأمین آیندهٔ کشور، سرمایه گذاری روی این قشر است که کانون نقش مهمی در این ارتباط دارد.

آقای هاشمی رفسنجانی در پایان بازدید از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در گفتگویی با خبرنگاران به برنامه‌های فرهنگی و هنری خوب کانون برای نونهالان اشاره کرد و گفت: با این وجود امکانات مادی و ابزار موجود با نیازهای جامعه و استعدادها فاصله زیادی دارد. وی با اشاره به کتب مفید کانون از خانواده‌ها خواست فرزندان خود را برای عضویت در کانون بیشتر ترغیب کنند.

رئیس جمهور همچنین ضرورت تقویت کتابخانه‌های سیار روستایی و امکانات فیلم‌سازی و نمایش برای کودکان را متذکر شد و گفت: رسیدگی بیشتر به وضع فرهنگی کودکان به عنوان کاری که در گذشته به آن توجه نشده، از برنامه‌های اولویت‌دار دولت است.

زامبیا و گرامیداشت سومین سالگرد عروج حضرت امام خمینی(ره)

نمایشگاه عکس، کتاب و نقاشی بمناسبت سومین سالگرد ارتحال حضرت امام خمینی(ره) با پیام رئیس جمهور زامبیا در پایتخت این کشور گشایش یافت.

رئیس جمهور زامبیا در پیام خود با ادای احترام نسبت به روح بزرگ رهبر فقید مسلمانان جهان تأکید کرد: ارزش مردان بزرگ تاریخ همواره پس از رحلت‌شان شناخته میشود و امام خمینی اززمره این مردان بزرگ در تاریخ ایران و جهان اسلام است.

نمایشگاه یادواره سومین سالگرد ارتحال امام خمینی در زامبیا از سوی مرکز اسلامی این کشور در کتابخانه عمومی شهر لوزاکا برپا شده است.

درمراسم گشایش این نمایشگاه پس از سخنان سفیر جمهوری اسلامی ایران در لوزاکا ورئیس مرکز اسلامی زامبیا، جوایز برندگان مسابقه مقاله نویسی و نقاشی به مناسبت سالگرد رحلت امام خمینی(ره) به آنها اهدا شد.

این نمایشگاه به مدت چهار روز در زامبیا ادامه داشت.

عصری با قصه در تالار اندیشه

اولین نشست قصه نویسان معاصر خردادماه سال جاری تحت عنوان «عصری با قصه» در تالار اندیشه حوزه هنری با حضور منتقدین هنر قصه نویسی برگزار شد.

در این نشست ابتدا استاد محمد تقی جعفری سخنانی با عنوان «استفادهٔ مولانا از قصص در مثنوی» ایراد کرد. آنگاه مراسم قصه خوانی برابر یکایی برگزار شد. سپس قصه نویسان و منتقدین درباره «شعار زدگی درقصه» به بحث پرداختند.

در پایان این نشست ادبی ـ هنری فیلم «گاو» برای حضار نمایش داده شد.

مهرماه و کنگرهٔ بین‌المللی حاج ملا هادی سبزواری

کنگرهٔ بین‌المللی «حاج ملاهادی سبزواری» شاعر و فیلسوف شرق از اول مهرماه امسال در دانشگاه تربیت معلم شهرستان سبزوار برگزار می‌شود. مطلب فوق را رئیس دانشگاه تربیت معلم شهرستان سبزوار در جلسه‌ای که با حضور استاندار و مسئولین استان خراسان تشکیل شد، عنوان کرد.

شایان ذکر است که در جلسه مذکور شهردار سبزوار نیز هزینه ساخت پیکرهٔ نیمرخ این فیلسوف گرانقدر را تقبل کرد.

انسان و هنر در یک نمایشگاه

نمایشگاه بین‌المللی نقاشی با عنوان «انسان و هنر» در شهر صوفیا، پایتخت بلغارستان برگزار شد. در این نمایشگاه که هنرمندان نقاش از یونان، یوگسلاوی و بلغارستان شرکت جسته بودند، آثار یك نقاش ایرانی نیز در معرض نمایش عموم قرار گرفت و با استقبال بی‌سابقهٔ هنردوستان و مطبوعات مواجه شد.

گورباچف فیلم هم بازی می‌کند!



میخائیل گورباچف نقش کوتاهی در فیلم تازهٔ «ویم وندرس» بازی کرده است. فیلمبرداری این فیلم با عنوان «در دور دست، چنین نزدیك» در برلین آغاز شده است.

استودیوی فیلمسازی «توبیس» اعلام کرده بود که در این فیلم داستان فرشتهٔ بیکار شدهٔ کاسیل که در فیلم «بهشت برفراز برلین» آغاز شده بود، ادامه می‌یابد. این بار فرشته به دنیای جدیدی باز می‌گردد که از سال ۱۹۸۷ به کلی دگرگون شده است.

در این دنیای جدید او برخوردهای غیر منتظره ای دارد. گورباچف که بافیلم «بهشت برفراز برلین» انس و الفتی خاص داشت، موافقت خود را برای همکاری در این فیلم اعلام می‌کند. فیلمبرداری در مونیخ آغاز می‌شود. «اتو ساندرز» و «وندرس» سخت تحت تأثیر وقار وبازی حرفه‌ای گورباچف قرار می‌گیرند.

فیلمبرداری نمای طولانی مورد نظر با بازی گورباچف چهار بار تکرار می‌شود. در این نما گورباچف در بارهٔ «جستجو به دنبال مفهوم زندگی در آثار داستایفسکی» سخنرانی می‌کند.

شایان ذکر است که فیلم مذکور در فوریهٔ سال ۱۹۹۳ به روی اکران می‌آید.

بررسی مسائل آموزش زبانهای خارجی در تبریز

نخستین کنفرانس مشترك بررسی مسائل آموزش زبانهای خارجی تبریز ـ باکو از ۱۴ تا ۱۶ مهرماه در دانشگاه تبریز برگزار می‌گردد.

هدف از برگزاری این کنفرانس بحث و بررسی در باره تدریس زبانهای خارجی و دیگر گرایشهای نوین زبانشناسی کاربردی و اصول آموزش زبانهای خارجی و پرداختن به ماهیت و خاستگاه مسایل و مشکلات آموزش زبانهای خارجی در دو کشور ایران و آذربایجان خواهد بود.

همچنین موضوعات مورد بحث در این سمینار شامل مطالب ذیل است:

۱ ـ مسایل مربوط به یادگیری و آموزش زبان
۲ ـ مسایل مربوط به آزمون
۳ ـ مسایل مربوط به ترجمه
۴ ـ زبان برای اهداف ویژه

شایان ذکر است که آخرین مهلت ارسال خلاصه مقالات به دبیرخانه نخستین کنفرانس مشترك بررسی مسایل آموزشی زبانهای خارجی در دانشگاه تبریز تا ۱۰ تیرماه خواهد بود.

خلاصه مقالات پس از بررسی و در صورت پذیرش در کمیته علمی به همان صورت ارسالی در کتابچه خلاصه مقالات چاپ می‌شود.

زبان ارائه مقالات در کنفرانس انگلیسی و فرانسه است، اما مقالات نوشته شده به زبان فارسی و آذربایجانی نیز جهت ارائه در کنفرانس مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

شایان ذکر است که پس از بررسی مقالات رسیده، در اسرع وقت به صاحبان مقالات پذیرفته شده اطلاع داده خواهد شد تا اصل مقالات را تا ۱۵ شهریورماه به دبیرخانه کنفرانس ارسال دارند. همچنین مجموعه مقالات انتخابی بعداً به صورت کتاب چاپ و در اختیار علاقمندان و صاحبان مقالات قرار داده خواهد شد.

قالیچه‌ها و تابلوهای نقاشی ایرانی در یک موزه

موزهٔ قالیچه وتابلوهای نقاشی ایرانی به زودی در دو مجموعه جداگانه به همت بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی در محل موزهٔ دفینه افتتاح می‌شود.

در این موزه همچنین آثار فرهنگی، تاریخی شامل اسناد، مدارك و نسخ خطی تاریخی نگهداری می‌شود و در مؤسسه پژوهشی، تحقیقاتی و فرهنگی موزهٔ دفینه این اسناد طبقه‌بندی، مرمت و بازسازی خواهد شد.

محمد رضا جواهری مدیر موزهٔ دفینه و جانبازان ضمن اعلام مطالب فوق اظهار داشت: بخشی از اموال منقول موجود در موزهٔ دفینه فاقد اعتبار تاریخی و ملی است و نگهداری این گونهٔ اموال هزینه‌های زیادی برای بنیاد در بردارد واین نهاد به منظور تأمین بخشی از هزینه‌های جانبازان آنها را به فروش می‌رساند.

وی همچنین فروش آثار فرهنگی، هنری و تاریخی را که در اختیار بنیاد است، تکذیب کرد و افزود: بنیاد برای تفکیك اشیایی که ارزش تاریخی و ملی دارد از کارشناسان میراث فرهنگی وکارشناسان و صاحب‌نظران دانشگاهها کمك می‌گیرد و تنها به فروش آن دسته از اموالی که ارزش تاریخی، فرهنگی و هنری ندارد مبادرت می‌ورزد.

شب شعری در بعلبك و سومین سالگرد ارتحال امام خمینی(ره)

به مناسبت سومین سالگرد عروج ملکوتی حضرت امام خمینی(س) شب شعری در شهر بعلبك واقع در شرق لبنان برگزار شد که جمعی از شخصیتهای سیاسی، علمی، فرهنگی و تنی چند از روحانیون حزب‌الله و برادران سپاه پاسداران انقلاب اسلامی در آن حضور داشتند.

در این مراسم که از سوی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در بیروت ترتیب یافته بود احمد امهز، شیخ خلیل شقیر، احمد حرب، شیخ حسن یاسین و شیخ یوسف عباس و خلیل عجمی از شعرای معاصر لبنان سرودهای خود را در مورد شخصیت امام و انقلاب جاودانه‌اش قرائت کردند.

انتشار کتاب «روابط اجتماعی در اسلام» اثر علامه طباطبایی به زبان آلبانیایی

کتاب روابط اجتماعی در اسلام نوشته علامه طباطبایی توسط انتشارات الزهرا جمهوری مقدونیه به زبان آلبانیایی منتشر شد.

این کتاب که در تیراژ ۲۰۰۰ نسخه منتشر شده است، پنجمین کتاب نویسندگان ایرانی است که توسط این انتشاراتی به زبان آلبانیایی ترجمه و چاپ می‌شود.

تاکنون کتاب شناخت قرآن استاد شهید مطهری، کتاب توحید حضرت آیت‌الله خامنه‌ای و کتابهای زندگی محمد(ص) و انسان و اسلام دکتر شریعتی توسط این انتشاراتی به زبان آلبانیایی ترجمه و منتشر شده است.

ایرانسرای فردوسی در طوس

نخستین نشست هیأت امنای مؤسسه فرهنگی ایرانسرای فردوسی در بهار امسال برگزار شد. در این نشست که آقایان: احمد آرام، محمد علی اسلامی ندوشن، بهروز افشار، غلامحسین امیرخانی، علی باقرزاده، عبدالحسین زرین کوب، محمدرضا شفیعی کدکنی، دکتر حسن شهیدی، فریدون مشیری و خانم عزت ملك شرکت کرده بودند، طرح کلی تاسیس ایرانسرای فردوسی در طوس به شرح زیر مورد بحث و بررسی قرار گرفت:

۱ ـ ایجاد «بنای یادگار» اعم از موزه، کتابخانه، تالار سخنرانی و نمایش، بخش اداری و پژوهش

۲ ـ تعبیه دستگاه «آواونور» که زندگی فردوسی و موارد برجسته‌ای از تاریخ و فرهنگ ایران را بازگو خواهد کرد.

۳ ـ سعی در بسط مراوده فرهنگی با سازمانهای مشابه در کشورهایی که خویشاوندی فرهنگی با ایران دارند.

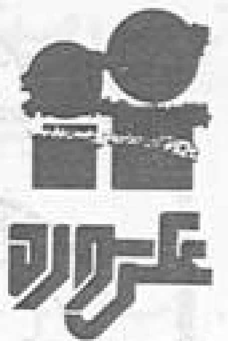
۴ ـ برگزاری سخنرانیهای سالیانه در باره تاریخ و فرهنگ ایران و نمایشهایی از داستانهای شاهنامه.

۵ ـ ایجاد یك کانون پژوهش برای بررسی تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران و زبان فارسی.

۶ ـ ایجاد یك «سازمان نشر» برای تألیف، ترجمه و نشر کتابهای مربوط به تمدن و فرهنگ ایران که از آن جمله خواهند بود: یك دوره تاریخ تفصیلی ایران، تاریخ فرهنگ، تاریخ عرفان، امثال و حکم و فرهنگ عامه... و چاپ و یا تجدید چاپ آثار مهم زبان فارسی در دو نوع نفیس و ارزان و همچنین ایجاد یك نشریه حاوی مسائل فرهنگی ایران و جهان.

شایان ذکر است که طی همین جلسه استاد احمد آرام به ریاست هیات امنا و دکتر عبدالحسین زرین کوب به ریاست هیات مدیره موسسه تعیین شده و استادمحمد رضا شجریان به علت مسافرت نتوانست در این جلسه شرکت کند.

جشنواره بین المللی عکس کودك و نوجوان



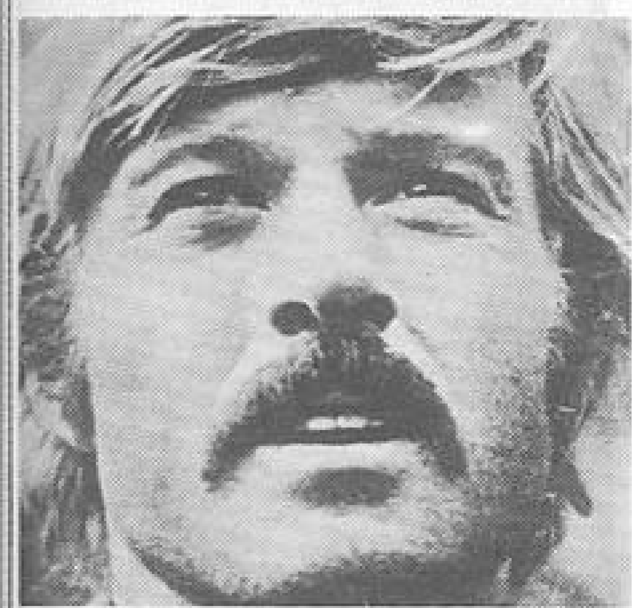


واحد عکس حوزهٔ هنری به دنبال برگزاری دودوره جشنوارهٔ سالانه عکس کودك و نوجوان سوره و به منظور گسترش فرهنگ عکاسی و ایجاد ارتباط بین عکاسان کشورهای مختلف جهان برای اولین بار در ایران جشنواره بین المللی عکس برگزار می کند.

این جشنواره در دو بخش مسابقه عکاسان کودك و نوجوان و مسابقهٔ عکاسی از کودك و نوجوان برگزار می شود که عکاسان کودك زیر پانزده سال با موضوعات آزاد و کلیه عکاسان در زمینه کودکان و نوجوانان می توانند آثار خود را ارائه کنند.

شایان ذکر است، مهلت ارسال عکسها تا پایان تیر ماه سال جاری بوده و به نفرات اول تا سوم در هر بخش جوایز ارزنده ای از جمله مدال طلا و دیپلم افتخار اهداء می شود.

فیلم جدید رابرت ردفورد دربارهٔ یك سرخپوست



رابرت ردفورد هنرپیشهٔ مشهور سینمای آمریکا دست اندرکار ساخت یك فیلم جدید به نام «رویداد اوگل» است که براساس زندگی واقعی یك سرخپوست نوشته شده است.

سرخپوستی که این فیلم براساس زندگی او ساخته می شود، لئوناردپلیتر نام دارد که به جرم شرکت در قتل دو مأمور اف.بی.ای به دوبار حبس ابد محکوم شده است و اکنون شانزدهمین سال از حبس او می گذرد. مسئله پلیتر موجب برانگیختن چندین عضو کنگره و جنبش حقوق سرخپوستان شده است. حامیان وی معتقدند که او بی گناه است.

ردفورد می گوید: «بی گناه یا گناهکار بودن پلیتر موضوع اصلی فیلم او نیست، بلکه عادل بودن دادگاه مطمح نظر است.» وی در این فیلم مستند نظرات هر دو طرف را بیان می کند.

شایان ذکر است که تهیه این فیلم در اوایل دههٔ هشتاد به مغز ردفورد خطور کرد.

نشست بین المللی روزنامه‌نگاران و خبرنگاران مسلمان در تهران

نشست بین المللی روزنامه نگاران و خبرنگاران مسلمان از ۲۸ تا ۳۱ شهریور ماه سال جاری در تهران برگزار می شود. موقعیت فرهنگ و ارزشهای اسلامی در قبال تولید صنایع فرهنگی غرب به ویژه باتوجه به بسط تکنولوژیهای نوین، ارجحیتهای خبری مسلمانان و جریان یك سویه اخبار و اطلاعات: آرمانها و واقعیات، ضرورت و مبانی و چشم‌اندازهای تقریب روزنامه نگاران مسلمان در وضعیت کنونی موضوعات مورد بحث در این سمینار را تشکیل می دهند. شایان ذکراست که آخرین مهلت برای ارسال مقالات اول تیر ماه خواهد بود. همچنین مقالات حتی الامکان نباید از ۲۰۰ سطر بیشتر باشد.

زمان قرائت مقالات بین ۱۵ تا ۳۰ دقیقه خواهد بود و برای نویسندگان مقالات پذیرفته شده دعوت نامه ارسال خواهد شد.

خانهٔ حراج لندن و کشف یك تابلوی مسروقه

تابلو نقاشی «ماگریت» که در سال ۱۹۷۹ به سرقت رفته بود در خانه حراج لندن کشف شد. در این زمینه یك نفر نیز دستگیر شده است.

پلیس اسکاتلند یارد گفت: این تابلو نقاشی رنگ روغنی که برروی پارچه کتان است «دکال کومانی» نام دارد و در بلژیك به سرقت رفته بود.

پلیس افزود: این کار «سور رئالیستی» که در ابعاد ۸۰ در ۱۰۰ سانتیمتر است، ۳ میلیون دلار ارزش دارد.

این تابلو با ارزش روز جمعه گذشته در نمایشگاه «سوتبای» لندن کشف شد. این تابلو نقاشی، مردی را نشان می‌دهد که یك کلاه لبه‌دار بر سر دارد و یك جفت پرده با یك سایه کلاه در داخل آن شکل گرفته اند.

خاطرنشان می شود که «رنه ماگریت» نقاش بلژیکی در سال ۱۹۶۷ در سن ۶۹ سالگی فوت کرده است.

اختاپوس سرطان به جان «مارکز» هم چنگ انداخته است

«گابریل گارسیا مارکز» نویسندهٔ شهیر آمریکای لاتین به بیماری سرطان مبتلا شده است. او اخیراً تحت عمل جراحی قرار گرفت و پزشکان یك غدهٔ سرطانی را از ریه اش خارج کردند. وضع عمومی مارکز بعد از عمل خوب توصیف شده است و از قرار معلوم این عمل جراحی موفقیت آمیز بوده است.

به گزارش آسوشیتدپرس از بوگوتا، در بیانیهٔ «کلینیك سانتافه» بوگوتا آمده است: «گارسیا مارکز که ۶۵ سال دارد، دارای یك غده سرطانی در مراحل ابتدایی و گسترش نیافته بود.» در این بیانیه علت احتمالی ابتلای مارکز به سرطان، سیگار کشیدن مفرط وی ذکر شده است.

مارکز در سال ۱۹۸۲ جایزهٔ نوبل ادبیات را از آن خود ساخت. از جمله آثار مشهور وی می توان از صد سال تنهایی، عشق دوران وبا و ژنرال در هزارتوهای خودش نام برد.

ادبیات

□ قاضی و جلادش
فریدریش دورنمات ـ س. محمود حسینی زاد ـ انتشارات جمال‌الحق ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ گلهای باغ خاطره
تهیه‌کنندگان: فتح‌الله فروغی، احمد برادری، سیداحمد بزاززاده، علیرضا فتحیان، علی تاجدینی ـ بازنوشتهٔ احمد گلزاری ـ ویراستهٔ حمید گروگان ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۹ ص ـ ۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ دیوان اشعار مذهبی
زنده یاد دکتر احمد ناظرزاده کرمانی ـ به کوشش: دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی ـ مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۴۰ ص ـ قطع وزیری.

□ دیوان حافظ
تصحیح و مقدمه: استاد محیط طباطبایی ـ ناشر: سیدعبدالله موسوی دیزکوهی ـ توزیع: نشر چشمه ـ خط: محمدعلی سبزه کار ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۶۸ ص ـ ۷۲۰۰ ریال.

□ درآمدی بر اومانیسم و رمان نویسی (به ضمیمه مقالات فلسفی) شهریار زرشناس ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۳ ص ـ ۶۲۰ ریال.

□ ریختشناسی قصه‌های پریان
ولادیمیر پراپ ـ مترجم: فریدون بدره‌ای ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰.

□ راما (مجموعهٔ سروده‌ها)
مهرداد اوستا ـ مرکز نشر فرهنگی رجاء ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۷۴ ص ـ ۲۸۰ تومان ـ قطع وزیری.

□ من از رسوم کهن می‌گویم
سراینده: محمدعلی محمدی ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۷۰ ص ـ ۵۸۰ ریال.

□ زبان رمزی قصه‌های پریوار
م لوفلر ـ دلاشو ـ مترجم: جلال ستاری ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۶۱ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ نامی و نامه‌ای از مهدی اخوان ثالث (م ـ امید)
به کوشش جعفر پژوم ـ نشر سایه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۱ ص ـ ۵۵۰ ریال.

□ پارک اتابک (نمایشنامه)
فرزانه آقایی‌پور ـ نشر توسعه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۶ ص ـ ۸۰ تومان ـ قطع رقعی.

□ ستار قره‌داغی (نمایشنامه)
فرزانه آقایی‌پور ـ نشر توسعه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۲۲ ص ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ گهرهای اندیشه (مجموعهٔ شعر)
محمدحسین کسرایی (کسری) ـ انتشارات کسرایی (کانون هنری کسری) ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۸۰ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ یک قطره از دریا (خاطره‌هایی از آزادگان)
نگارش و تدوین: علی آقا غفار ـ ناشر: معاونت تبلیغات و انتشارات نیروی مقاومت بسیج ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۰ ص ـ ۲۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ کسایی مروزی: زندگی، اندیشه و شعر او.
تحقیق و تألیف: دکتر محمدامین ریاحی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۰ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ دیوان بویه
سراینده: دکتر اسدالله آل‌بویه ـ ناشر: مؤلف ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۲ ص ـ قطع وزیری.

□ دیوان بویه
دکتر اسدالله آل بویه ـ ناشر: مؤلف ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۲ ص ـ قطع وزیری.

□ تا زمانی که... (گزیده‌ای از داستانها و نقدها)
هاینریش بل ـ ترجمهٔ کامران جمالی ـ نشر دنیای مادر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۰۷ ص ـ ۲۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ کدو مطبخ قلندری
ادهم خلخالی ـ به کوشش احمد مجاهد ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۷ ص ـ ۱۱۰۰ ریال.

اقتصاد

□ پرورش منابع انسانها در شرکتهای ژاپنی
هیدیوانیوهارا ـ دکتر محمدعلی طوسی ـ مرکز آموزش مدیریت دولتی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۶۷ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ رفتار انسانی در کار
کیت دیویس ـ جان نیواستورم ـ مترجم: دکتر محمدعلی طوسی ـ ناشر: مرکز آموزش مدیریت دولتی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۵۴ ص ـ ۳۹۵۰ ریال.

تاریخ

□ دانش اساطیر
روژباستید ـ مترجم: جلال ستاری ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۳۲ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ بنیادهای کیش اسماعیلیان (بحثی تاریخی در پیدایی خلافت فاطمیان).
دکتر برنارد لویس ـ دکتر ابوالقاسم سرّی ـ مؤسسه انتشارات ویسمن ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۴ ص ـ ۹۶۰ ریال.

□ بررسی و تحقیق (مجموعهٔ مقالات)
به کوشش: محسن باقرزاده ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۳۶ ص ـ ۱۳۵۰ ریال.

□ تاریخ و جغرافیای دامغان
علی‌اصغر کشاورز ـ انتشارات هیرمند ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۶۶ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

جامعه‌شناسی

□ مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی خانواده
باقر ساروخانی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۴ ص ـ قیمت با جلد نرم ۱۲۵۰ ریال، با جلد زرکوب ۲۵۰۰ ریال.

ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان ترکیه کشورهای عربی	ژاپن هندوستان	اروپا	آمریکا کانادا چین	استرالیا
یکسال	۶۰۰۰ ریال	۸۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۰۷۰۰ ریال
ششماه	۳۰۰۰ ریال	۴۳۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال	۴۸۰۰ ریال	۵۴۰۰ ریال
سه ماه	۱۵۰۰ ریال	۲۲۰۰ ریال	۱۸۰۰ ریال	۲۴۰۰ ریال	۲۷۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراک:

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.





فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور (با پست سفارشی)
یکسال	۴۵۰۰ ریال
ششماه	۲۳۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی-۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران - خیابان خیام - مؤسسهٔ اطلاعات - دبیرخانه - بخش آبونمان - صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی: ....

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف: ....

نام: ....

نام خانوادگی: ....

شغل: ....

آدرس دقیق پستی: ....

شماره تلفن: .... کد پستی: .... صندوق پستی: ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ درصورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

جغرافیا

□ جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری کرمان (جلد اول و دوم)

جلد اول: بافت قدیم و برنامه‌ریزی شهری - جلد دوم: بازار، عناصر کالبدی و برنامه‌ریزی شهری با تصاویر رنگی، نقشه‌ها، نمودارها، دیاگرامها و مدلهای کاربردی.

علی زنگی آبادی - انتشارات مرکز کرمان شناسی - چاپ: مؤسسه اطلاعات (شرکت ایرانچاپ) - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۳۵۴ ص - ۴۹۰۰ ریال - قطع رحلی.

دین

□ دعوت مسیحیان به توحید در پرتو تعالیم قرآن و انجیل.

مصطفی حسینی طباطبایی - ناشر: نویسنده - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۳۷ ص - ۵۰۰ ریال.

□ اسلام و روانشناسی (جلد اول)

محمد آل اسحق - ناشر: نویسنده - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۵۰۰ ریال - ۲۰۰۰ ریال.

روانشناسی

□ زبان رمزی افسانه‌ها

م. لوفلر-دلاشو - مترجم: جلال ستاری انتشارات توس - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۵۴ ص - ۷۰۰ ریال.

زبانشناسی

□ بررسی زبان (مبحثی در زبانشناسی همگانی)

جورج یول - مترجمان: دکتر اسماعیل جاویدان - دکتر حسین وثوقی - مرکز ترجمه و نشر کتاب - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۳۷۵ ص - ۲۰۰۰ ریال.

سیاست

□ تفنگ و شاخهٔ زیتون

دیوید هرست - مترجم: رحیم قاسمیان - ناشر: چاپ و نشر بنیاد (متعلق به بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی) - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۵۳۶ ص - ۳۷۰۰ ریال.

طرح

□ حجم مجروح (مجموعهٔ کاریکاتور)

سیدمحسن نوری نجفی - انتشارات برگ - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۸۵۰ ریال.

علمی

□ دینامیک سازه‌ها

نویسندگان: ری دبلیوگ کلاف و جوزف بن زین - مترجم: محمدمهدی سعادت‌پور - ناشر: دفتر انتشارات دانشگاه صنعتی اصفهان - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۹۰۸ ص - ۳۸۰۰ ریال.

□ منطق اکتشاف علمی

کارل ریموند پوپر - مترجم: احمد آرام - انتشارات سروش - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۵۰۸ ص - قیمت با جلد نرم ۲۸۰۰ ریال، با جلد زرکوب ۴۱۰۰ ریال.

فلسفه

□ رتبه الحیات از خواجه یوسف همدانی به ضمیمهٔ رسالة الطیور از نجم رازی

تصحیح، مقدمه، توضیحات و فهرستها: دکتر محمدامین ریاحی - انتشارات توس - ۱۲۰ ص - ۵۰۰ ریال.

موسیقی

□ موسیقی مدرن

موریس لرو - ترجمه و تفسیر مصطفی کمال پورتراب - نشر چشمه - تهران - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۹۰۰ ریال - قطع وزیری.

نشریات تازه

□ پگاه

سال اول - شمارهٔ اول - ۵۰۰ ریال.

فصلنامه «پگاه» شمارهٔ ۲ و ۳ در یک مجلد منتشر

این نشریه که به کوشش فاطمه راکعی منتشر می‌شود دربرگیرندهٔ آثار ادبی و هنری زنان، در زمینه‌های مختلف، شعر، قصه، نمایشنامه، خط، نقاشی، گرافیک و..... است. نقد آثار ادبی، مقالات و گزارشهای متنوع ادبی و هنری دیگر مطالب خواندنی «پگاه» را تشکیل می‌دهد. «پگاه» نشریه‌ای است که با ادبیات و هنر برخوردی جدی دارد و هدف آن، تلاش در جهت ارتقاء کیفی آثار ادبی و هنری زنان است.

* گلچرخ

شماره دوم - سال اول - ۶۰۰ ریال.

دومین شمارهٔ گلچرخ، ماهنامهٔ ویژهٔ ادب، هنر و اندیشه شناسی انتشار یافت.

قلم انداز، آزاد اندیشی دیوار به دیوار ایمان و کفر، یادداشتهایی در بارهٔ «ذهن و زبان حافظ»، اشتقاق و تعریب، هویزه، زن در شعر و زندگانی من، آشنایی با نهادهای علمی و فرهنگی، مؤلف دیوان الادب کیست؟، درآمدی کوتاه بر باستانشناسی گوردون چایلد، اصفهان در حماسه‌های کهن فارسی، تراژدی ایرج تقابل قدرت و اخلاق، یک شهر یک درخت، ایرانشناسی در چین، مهمان ناخوانده، مشترکاتی از دیوان و پیشدادیان با سومریان، از نامه‌های رسیده و معرفی کتابهای تازه مطالب این شمارهٔ گلچرخ را تشکیل می‌دهند.

□ راهبرد.

سال اول - شمارهٔ اول - ۱۳۷۱ - ۵۰۰ ریال.

اولین شمارهٔ «راهبرد»، فصلنامه سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مرکز تحقیقات استراتژیک انتشار یافت. فقر و برنامه اول توسعه، تلقی آکادمیک از توسعه سیاسی، وضعیت کلی انرژی در شوروی، عالیترین هدف استراتژیک جمهوری اسلامی، جامعه شناسی تحقیقات اجتماعی در ایران، شرکتهای فراملیتی در اروپای ۱۹۹۲، خصوصیات نظام آموزشی کشورهای درحال توسعه و چین در نگاهی گذرا مطالب منتشره این شماره راهبرد را تشکیل می‌دهند.



